

O Feminino na Obra Narrativa de Lídia Jorge

Maria de Lurdes Mota Pires de Aguiar Trilho

Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses

Maio, 2016

O Feminino na Obra Narrativa de Lídia Jorge

Maria de Lurdes Mota Pires de Aguiar Trilho

Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses

maio, 2016

O Feminino na Obra Narrativa de Lídia Jorge

Maria de Lurdes Mota Pires de Aguiar Trilho

**Tese de Doutoramento para obtenção do grau de Doutor em Estudos
Portugueses – Especialidade em Estudos de Literatura**

**Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**

2016

RESUMO

Numa época em que é dada à mulher a possibilidade de se afirmar, em que se fala de igualdade de géneros, vários são os entraves que aquela encontra para a sua libertação plena. Lídia Jorge apercebe-se do lento processo de maturação que as mulheres e as sociedades têm vindo a registar e tem noção de quão difícil é a mudança ao nível das consciências de quem detém o poder, empenhando-se, assim, numa missão social de conferir credibilidade à mulher.

Mnémosine, Xerazade, Penélope, Eva, vários são os nomes femininos lendários que podemos atribuir às personagens femininas de Lídia Jorge. A importância dada à memória e à palavra, à espera e à transgressão ajuda a definir as personagens que a autora privilegia e que são os faróis das suas histórias. A passividade, a fragilidade, o sentimento maternal, a emotividade e o culto da imagem são atributos do feminino que percorrem tais mulheres. Mas estará a apologia do feminino escrita nas entrelinhas dos textos de Lídia Jorge?

Esta investigação assenta no estudo da obra narrativa desta escritora, publicada entre 1980 e 2014, centrado na problemática do feminino. Partindo da análise dos caracteres enunciados no parágrafo anterior, teorizados por Lígia Amâncio, deparámo-nos com outros que se lhes opõem: a coragem, a autonomia, a racionalidade, a segurança, a liderança, por exemplo, que são apanágio do masculino e que se encontram, de forma muito vincada, nas personagens-mulheres da obra jorgiana. Verificámos que a figura feminina é privilegiada nas escolhas da autora, quer como narradoras quer como suas protagonistas, colocando-a num patamar superior ao do homem pela sua pluralidade e completude, pelos papéis de comando que assume, pelo afastamento relativamente aos cânones femininos, por aquilo que lhe permite deixar a sua marca na sociedade. Através das personagens escolhidas, do tempo e do espaço narrativos que servem de cenários às diegéses, fica clara a intenção da obra de Lídia Jorge de mostrar que aquilo que é feminino pode ser encontrado em homens e mulheres, que estas se movimentam em tempos e em espaços próprios do feminino, mas que o realce é dado às que ultrapassam a pequenez do epíteto, que vivem do tempo da memória para construir o seu crescimento e que partem dos espaços interiores para conquistarem a autonomia que o exterior lhes traz. Denise Jodelet, Judith Butler, Françoise Héritier, Elisabeth Badinter, Pierre Bourdieu e Isabel Allegro de Magalhães são alguns dos nomes centrais do nosso estudo.

Saindo da esfera da dominação masculina, apontada por Bourdieu, as personagens femininas de Lídia Jorge apresentam-se fortes e caminham de forma autónoma num universo de homens e mulheres, levando-nos à conclusão de que a obra narrativa jorgiana faz a apologia da mulher, não por aquilo que ela possui de feminino, mas naquilo em que se afasta do feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Lídia Jorge, memória, personagem, feminino, mulher

ABSTRACT

At a time in which the woman is given the opportunity to stand for her rights, when it comes to gender equality, there are several obstacles still hinder her full liberation. Lídia Jorge understands the slow process of maturation that women and societies have been experiencing and she is aware of how difficult it is to change the consciousness of those who rule, striving thus in her social mission to grant women credibility.

Mnemosyne, Scheherazade, Penelope, Eva, these are some legendary female names that can be assigned to Lídia Jorge's female characters. The importance given to memory and word, wait and transgression helps define the characters that the author favors and which are the headlights of her stories. The passivity, the weakness, the maternal feeling, the emotion and the cult of the image are feminine attributes that run through these women. But is the apology of the feminine written between the lines in Lídia Jorge's texts?

This research is based on the narrative work of this writer, published between 1980 and 2014, that is focused on the female issue. Analysing the features listed in the previous paragraph, studied by Lígia Amâncio, we have found others opposing them: courage, autonomy, rationality, security, leadership, among others, that despite being a prerogative of the male are deeply bound to Lídia Jorge's female characters. We found that the female figure is privileged in the author's choices, either as narrators or as their protagonists, placing it at a higher level than that of man due to its plurality and completeness, the roles of command that she takes on, eschewing the traditional female concept, what allows women to leave make their mark in society. Through the chosen characters, time and narrative space that serve as scenarios to diegéses, it is clear Lídia Jorge's intention to show that the feminine can be found in both men and women, that these women move within a time and a space that is feminine, though the highlight is given to those who go beyond the narrowness of the label, living on the time of the memory to build their growth and setting out from the inner spaces to conquer the autonomy that the outside brings them. Denise Jodelet, Judith Butler, Françoise Héritier, Elisabeth Badinter, Pierre Bourdieu and Isabel Allegro de Magalhães are some of the keys of our research.

Stepping out of the male dominance pointed to by Bourdieu, Lídia Jorge's female characters are strong and walk autonomously in a universe of men and women, leading us to the conclusion that her narrative work is the apology of women, not for their features, but for what moves them away from the female.

KEYWORDS: Lídia Jorge, memory, character, female, woman

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve.

Clarice Lispector¹

¹ Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, pág. 21.

Índice

| | |
|---|-----|
| DEDICATÓRIA | 7 |
| AGRADECIMENTOS..... | 8 |
| PREÂMBULO..... | 9 |
| ABREVIATURAS..... | 12 |
| INTRODUÇÃO | 13 |
| I. PROBLEMÁTICAS | 33 |
| 1. Sexo e género | 33 |
| 2. Feminino... o que é? | 47 |
| 3. A escrita feminina..... | 63 |
| II. O FEMININO NA OBRA NARRATIVA DE LÍDIA JORGE | 77 |
| 1. Lídia Jorge, a literatura e o feminino..... | 77 |
| 2. A problemática do feminino na figura do narrador | 93 |
| 2.1. Da insignificância à maturidade através da desmemória – Mnemosines atuais | 95 |
| 2.2. Do silêncio à voz – o poder da (des)palavra – Xerazades atuais..... | 138 |
| 3. O conceito de feminino nas personagens..... | 158 |
| 3.1. A passividade..... | 160 |
| 3.2. A fragilidade | 197 |
| 3.3. A emotividade | 207 |
| 3.4. O sentimento maternal | 217 |
| 3.5. O culto da imagem | 236 |
| 4. Desvios do feminino em personagens-mulheres..... | 249 |
| 5. O conceito de feminino no espaço narrativo – do espaço-útero ao espaço-mundo..... | 261 |
| 6. O conceito do feminino no tempo narrativo – do tempo-perdido ao tempo-redescoberto | 275 |
| CONCLUSÃO | 282 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 294 |
| ÍNDICE ONOMÁSTICO..... | 325 |
| ÍNDICE REMISSIVO..... | 327 |
| ANEXOS | i |

DEDICATÓRIA

À minha mãe
que, se fosse viva, teria 94 anos
e que há uma dúzia de anos
deixou de folhear o meu
(nosso) álbum ficando uma sensação
de conversa inacabada...

Às minhas filhas, Tatiana e Mónica, estudantes universitárias de
18 e 20 anos, a quem eu deixo uma mensagem de otimismo e de
esperança:

nunca desistir!

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar a redação desta tese, pretendo deixar registada uma mensagem de gratidão por aqueles que foram testemunhas deste meu percurso e que para ele contribuíram, com a sua presença ou colaboração.

Aos professores que lecionaram os seminários deste Doutoramento, Prof. Doutor Luís de Oliveira e Silva e Prof. Doutora Manuela Parreira, uma palavra de reconhecimento pelos seus vastos conhecimentos que enriqueceram os meus, colocando-me em contacto com investigações e metodologias atuais.

Ao prof. Doutor António Moniz, que conheci durante o Mestrado e de quem fiquei amiga, pela pronta ajuda nas questões que lhe coloquei.

À Prof. Doutora Manuela Parreira, como orientadora desta tese, pela simpatia e pela confiança que depositou em mim e neste meu estudo desde o primeiro momento, pela solicitude ao responder às minhas dúvidas, pelo incentivo e pela disponibilidade em acompanhar este meu projeto, em qualquer altura do ano, apesar dos seus compromissos académicos.

À minha melhor amiga, colega e parceira de muito trabalho conjunto, Dulce Teixeira, única com quem partilho as minhas inseguranças e as minhas conquistas, pela sua revisão atenta na leitura da minha tese.

À minha amiga de infância, Fátima Augusto, que revi recentemente ao fim de mais de vinte e cinco anos, e que contribuiu para este trabalho (sem o saber).

Às minhas colegas, Cristina Eusébio e Rita Neves, *the last but not the least...*

Ao meu pai, de quase 92 anos, pela grande importância que continua a ter para mim, cuja origem humilde nunca impediu de estar sempre presente e que continua a mostrar admiração e orgulho pelo meu percurso profissional como um retorno para si.

Ao meu marido por ser como é, ao fim de vinte e seis anos de convívio diário.

À escritora Lídia Jorge, pela sua simpatia e pelas suas palavras de ânimo e de confiança, sempre disponível para colaborar com as suas palavras e carinho.

PREÂMBULO

«A vida é levada por dois carros e um deles não o conduzimos nós»

Lídia Jorge²

Roland Barthes explicou os textos interessantes como aqueles que «se querem ser lidos, [devem conter] esse algo de neurose necessário para a sedução dos seus leitores. [...] O texto que [o escritor] escreve tem de me dar a prova de que me deseja»³. Foi o que se passou com as obras de Lídia Jorge que fomos lendo. Nenhuma delas eram tão neuróticas nem comunicavam connosco de igual forma. Foi neste carro, parcialmente não conduzido por nós, que nos dispusemos a viajar, com o intuito de aprofundarmos o estudo iniciado com o Mestrado.

Na investigação na área da literatura, em que vários saberes se conjugam, em que o objetivo e o subjetivo andam a par, difícil é traçar uma trajetória, uma metodologia que nos conduza à verdade/perfeição. A verdade é constantemente (re)(des)construída, fruto das várias (re)(des)leituras. A investigação pretende escavar e encontrar a verdade na beleza que é a obra literária, apesar de estes dois conceitos – verdade e beleza – nem sempre andarem de mãos dadas, pois já dizia Tolstoi:

«Quanto à beleza, nada tem sequer em comum com a verdade e é, na maior parte das vezes, contrária a ela, pois a verdade, ao expor frequentemente o engano, destrói a ilusão, a principal condição da beleza.»⁴

Não pretendemos macular a beleza do texto literário. Nas escavações que o estudioso de literatura tem de fazer, encontra sempre peças que encaixam no objeto que pretende montar e outras que não encaixam mas, ao não desperdiçar nem uma nem outra, percebe o que cada uma delas pode acrescentar ao produto final. O resultado pode até ser uma ilusão, pode ser algo com uma geometria não linear, fora dos padrões tipificados, mas não deixa de ser um resultado, uma conclusão, e contribuir para revelar a beleza do texto sob uma perspetiva nova, indicando diferentes caminhos que outros, depois de nós, poderão percorrer.

² Lídia Jorge, *A Noite das Mulheres Cantoras*, pág. 33.

³ Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, pp. 38-39.

⁴ Lev Tolstoi, *O que é a arte?*, pág. 101.

Ao lermos uma das edições recentes do *Jornal de Letras*, deparámo-nos com palavras que nos fizeram pensar, ditas por Maria Alzira Seixo, por refletirem algo de nunca tínhamos tomado consciência:

«Eu estava naquelas aulas como no céu: aprendia, surgiam-me ideias, organizava o pensamento, sentia-me livre e enriquecida com métodos, pensamentos, conceitos, formas de raciocinar e de ler. E o mais importante é que se ia organizando em mim um modo próprio de ler a literatura. // Porque, com Barthes, não havia metodologias a seguir: procurar os nossos métodos, informando-nos primeiro sobre os dos outros, esse era o caminho – e, se nenhuma senda se nos revelasse, dizia ele, o que importava era o resultado da pesquisa, isto é, um raciocínio escrito aplicado a um objecto.»⁵

É o que sentimos ao fazermos investigação na área da literatura – encontrar um caminho diferente e contribuir para o conhecimento público de algo («um raciocínio escrito aplicado a um objecto»). Nesse raciocínio escrito, existe sempre um quê de desconstrução, de releitura, de reinvenção, tal como ainda nesse mesmo artigo, a autora, citando Barthes e corroborando a ideia da (re)(des)leitura, afirma:

« ‘Uma obra é ‘eterna’, não porque impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através de tempos múltiplos: a obra propõe, o homem dispõe. »⁶

É o que pretendemos alcançar – dispor a partir do que nos é proposto. Acompanhando a obra de Lúcia Jorge, cremos estar em presença de uma escritora que vê, pensa e imagina, que não só não estabelece diferença entre corpo e alma, entre matéria e espírito, como escreve com todos os sentidos e desencadeia no leitor todas as paixões possíveis. Cremos estar perante uma escritora que conversa com o crítico que existe entro dela e em condições de afirmar que as mulheres são o grande pilar da sua obra. Da vida. Do mundo. Do futuro. Vitoriosas. Vencedoras. Ganhadoras. Grandiosas. Evolutivas.

É neste grito, neste protesto, pela reivindicação de beleza que daremos enfoque. É a esta conversa entre obra, crítico (nós) e leitor que nos vamos dedicar, deixando um testemunho, um raciocínio escrito, de quem vê a escrita como uma libertação. Terminamos, recorrendo a uma interpretação da escrita e da leitura vista por Lúcia Jorge, publicada no jornal *Público*, em junho de 2015⁷, que apresenta a escrita como um

⁵ Maria Alzira Seixo, «Roland Barthes, a criação no rigor», *JL*, 05. 08. 2015, pág. 15.

⁶ *Ibidem*, pág. 15.

⁷ «Escrever pode ser solitário. Ler, pelo contrário, é uma maneira de não estar sozinho. E ainda que os livros desapareçam, fiquem perdidos pelo caminho, entre mudanças de casas, de cidades ou de países,

ato solitário e a leitura como um ato acompanhado... A nossa perspectiva não é coincidente, já que consideramos a escrita, mesmo a que resulta da investigação, da análise, da comparação, como um ato acompanhado por todas as imagens que circulam na nossa mente enquanto as convocamos para o papel, uma forma de libertação relativamente à hostilidade do dia-a-dia, monótono e em rotina monocórdica, e à insignificância efémera da Humanidade... um modo de fugir à solidão através do contacto que estabelecemos com as vivências que vão escorrendo da nossa memória... ao escrever...

Escrever não pode deixar a alma sentada... aqui estamos de acordo com Lúdia Jorge.

muitos problemas de espaço, a memória da leitura já será suficiente para se andar por qualquer lado com uma pequena multidão.», in Susana Moreira Marques, «O que lêem os escritores», in *Público*, 14. 06. 2015.

ABREVIATURAS

DP – O Dia dos Prodígios

OCM – O Cais das Merendas

NCS – Notícia da Cidade Silvestre

ACM – A Costa dos Murmúrios

UD – A Última Dona

JSL – O Jardim Sem Limites

MOC – Marido e Outros Contos

VP – O Vale da Paixão

VAG – O Vento Assobiando nas Gruas

BA – O Belo Adormecido

CS – Combateremos a Sombra

PL – Praça de Londres

NMC – A Noite das Mulheres Cantoras

Os Mem – Os Memoráveis

INTRODUÇÃO

Eu fui. Mas o que fui já me não lembra:
Mil camadas de pó disfarçam, véus,
(...)
Eu sou. Mas o que sou tão pouco é:
(...)
Falta ver, se é que falta, o que serei:
Um rosto recomposto antes do fim,
Um canto de batráquio, mesmo rouco,
Uma vida que corra assim-assim.

José Saramago⁸

Abrimos este trabalho com uma ideia simples que retirámos do raciocínio de Foucault, mas que nos fez colocar algumas considerações: ser autor é uma função («fonction-auteur⁹»), é uma construção, o que deixa subentender que o autor que escreve está a representar um papel, a assumir uma *performance*. Será isso? Em consequência, podemos dizer que ser crítico é também uma função, um papel. Podemos perguntar-nos se o autor transmite aquilo em que acredita, podemos perguntar-nos se o crítico deve procurar entender o que o autor transmitiu ou defender um sentido novo para aquilo que entende que o autor tenha transmitido, podemos perguntar-nos quem é pai de quem: o autor ou o texto? É o autor que cria o texto ou o inverso? Podemos encontrar vestígios do autor no texto e o contrário também é possível. Cada texto é individual, mas o seu autor pode ser vários. Assim acontece com o crítico, grupo no qual nos inserimos.

Não pretendemos transformar-nos em detetives e procurar as provas factuais de que o que o autor transmite é manipulado nem de que a interpretação crítica é falível, pois estamos conscientes de que o texto é a expressão concreta do que o autor tem para dizer ao leitor e cada leitura crítica difere das restantes, igualmente válidas. Empreenderemos a nossa análise numa tentativa de desbravar caminhos que ainda não foram percorridos, adotando o papel de intérpretes ou tradutores da mensagem do texto¹⁰ de Lídia Jorge e, ao mesmo tempo, assumindo o perfil do leitor empírico

⁸ José Saramago, «Passado, Presente, Futuro», *Os Poemas Possíveis*, pág. 41.

⁹ Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», pp. 12-17.

¹⁰ «Um intérprete é um decifrador e comunicador de significações. É um tradutor entre linguagens, entre culturas e entre convenções de representação. Essencialmente, é um executante, alguém que 'põe em acção' os materiais com que se confronta de maneira a conferir-lhes vida inteligível. (...) a interpretação é

teorizado por Umberto Eco quando distingue a figura do leitor-modelo, como a entidade abstrata a quem todo o texto se dirige, aquele que faz uma interpretação análoga à do autor, na mente deste:

«The author has thus to foresee a model of the possible reader (hereafter Model Reader) supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them»,¹¹

e a do leitor empírico, como o leitor real que faz uma interpretação crítica da obra, aquela instância de leitor que interage com o que o autor tem para dizer: «O leitor empírico é o que faz uma conjectura sobre o leitor-modelo postulado pelo texto».¹²

Esta distinção já havia sido estabelecida por Seymour Chatman ao defender a presença obrigatória de um leitor implícito (e a opção de existir ou não um narratário, cuja presença depende da presença de elementos textuais explícitos que mais adiante referiremos). Para Chatman, assim como existe sempre um autor implícito no texto, ainda que possa não existir um autor real (lembremo-nos dos contos populares), existe também um leitor implícito «not the flesh-and-bones you or I sitting in our living rooms reading the book»¹³ (o equivalente ao leitor-modelo de Eco).

Lembremos que o termo «autor implícito» foi introduzido por Wayne Booth em 1980 para se referir àquele que é produzido pelo autor real:

«Do que precisamos é dum termo que seja tão amplo quanto a própria obra, mas possa ainda chamar a atenção para essa obra como produto duma pessoa que escolheu e calculou e não como existência autónoma. O ‘autor implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções deste homem».¹⁴

Como leitores empíricos que somos, a interpretação até pode contrariar aquilo que, conscientemente, o autor defende, é certo, no que nos apoiamos na teoria barthiana de que o texto tem uma individualidade própria: «o prazer do texto é o momento em que o meu corpo vai seguir as suas próprias ideias – pois o meu corpo não tem as mesmas

compreensão em acção; é uma tradução imediata.» in George Steiner, *Presenças Reais. As artes do sentido*, pág. 19.

¹¹ Umberto Eco, *The Role of the Reader, Explorations in the Semiotics of Texts*, pág. 7.

¹² Umberto Eco, *Os limites da interpretação*, pág. 38.

¹³ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, pp. 149-150.

¹⁴ Wayne Booth *A retórica da ficção*, pág. 92.

ideias que eu»¹⁵ e também na afirmação de Eco de que o texto fala por si, através da linguagem e não do seu autor:

«... nenhum texto pode ser interpretado de acordo com a utopia de um sentido autorizado definido, original e final. A linguagem diz sempre algo mais do que o seu inacessível sentido literal, que já se perdeu desde o início da emissão textual».¹⁶

O entendimento de um texto, seja de que natureza for, está ligado à pluralidade de significados e comunica-nos várias implicações políticas, culturais e sociais e aqui apoiamo-nos nas palavras de Derrida que, ao definir o seu conceito «desconstrução», por exemplo, tornou-o sinónimo de um método particular de análise de texto que consistia em respeitar a *diferença* de cada texto. A *diferença* pode encontrar-se também na noção de significado de um dado conceito e podemos partilhar com ele a ideia de que a linguagem é de extrema importância para a forma como nós entendemos a realidade e o texto. A *diferença* focaliza a nossa atenção nas implicações temporais do significado e o grau de flexibilidade do significado irá depender das relações de poder da linguagem que estejam envolvidas no processo. Entrarão em linha de conta o nosso diálogo com os textos, a nossa situação de *eu-aqui-agora* e a nossa *intenção* enquanto leitores.

Para fundamentar esta teoria de que o diálogo se estabelece entre o texto e o leitor recorreremos a afirmações que não pretendemos que acrescentem controvérsia neste estudo, mas que mostrem a pluralidade de teorizações em torno deste assunto – diálogo entre texto e leitor – e que nos darão liberdade para nos posicionarmos livremente. Barthes chega a afirmar que «o autor não existe senão no momento em que produz, e não no momento em que produziu»,¹⁷ que o autor é alguém que «combina citações a que suprime as aspas»,¹⁸ George Steiner valoriza a interpretação do leitor em detrimento do contexto de produção do autor:

«Invocar o contexto biográfico, histórico ou cultural para trazer à luz e estabilizar os sentidos possíveis não passa de um subterfúgio ingénuo. Está fora de causa qualquer determinação dos textos pelos contextos. Em termos desconstrutivos, o contexto, ele próprio obtido por meio de construções verbais, é ilimitado e indeterminado. Não há

¹⁵ Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, pág. 23.

¹⁶ Umberto Eco, *op.cit.*, pág. 8.

¹⁷ Roland Barthes e outros, *Escrever... Para quê? Para quem?*, pág. 19.

¹⁸ *ibidem*, pág. 20.

‘saturação’ possível. Há sempre mais a dizer, há sempre algo de novo ou de contraditório a acrescentar».¹⁹

«Segundo o modelo pós-estruturalista e desconstrucionista, é o leitor quem produz o texto, o espectador quem engendra a pintura. É na experiência livre e na resposta ontologicamente irresponsável do leitor que podem ser jogados jogos que valham a pena com o sentido. Aforisticamente, Barthes equaciona o nascimento do leitor com a morte do autor».²⁰

Ainda que consideremos que um texto ou qualquer outra obra de arte possa ser avaliada e interpretada *per si*, independentemente da sua carga sócio-cultural, iremos demonstrar o que se encontra por trás do corpo da linguagem que é o texto porque «a literatura surge num mundo de linguagem, naquilo a que eu já chamei uma ‘logosfera’, o mundo das linguagens, no qual nós vivemos»²¹ e de que forma espelha a biografia/filosofia de vida de quem o criou. Não querendo parecer contraditórios, mais uma vez, defendemos a opinião de que é a linguagem do texto que fala connosco, não é o autor, mas defendemos igualmente que o crítico literário/o investigador deve conhecer e encontrar linhas de sentido entre essa linguagem e o contexto que lhe deu origem, de forma a não ficar pela superfície dos textos/temas. Assim, reforçamos aqui que não só o texto mas também o contexto histórico-cultural do seu autor nos interessa nesta investigação, uma vez que somos de opinião que cada escritor traz para a escrita a sua perspetiva, a sua verdade²² e que o nome próprio do autor confere uma carga simbólica aos textos que assina. Defendemos que o leitor não deve matar o autor para ler o texto e que deve lê-lo com todo o seu ser. Iremos utilizar indiferentemente os vocábulos «autor» e «escritor», para evitarmos repetições, apesar de Barthes lhes atribuir significações diferentes:

¹⁹ George Steiner, *op. cit.*, pág. 114.

²⁰ *ibidem*, pág. 116.

²¹ Roland Barthes e outros, *op.cit.*, pág. 11.

²² «Verdade» é uma noção igualmente importante para a génese de qualquer expressão de arte se considerarmos o pensamento de Heidegger, para quem a relação entre a obra de arte e o conceito de verdade era intrínseca, inerente à própria intenção do artista ao produzir a sua obra. Este filósofo, partindo da dificuldade em definir *coisa*, utilizava o sinónimo *ente* e afirmava que «a essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente», Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, pág. 27. Seguindo esse raciocínio, um texto, um quadro, uma escultura ou uma composição musical traduzem sempre uma ou várias verdades: pessoal, social, política, cultural, filosófica ou ideológica. Acrescentemos que a *verdade* em literatura está sempre camuflada pelos significados conotativos que a linguagem em si condensa. Baseando-nos em Roland Barthes, a *verdade* num texto literário é uma «verdade incompleta, insuficiente, incapaz de se fazer nomear» porquanto o «significado de conotação [...] aponta mas não revela [...] é simultaneamente a tentação de nomear e a incapacidade de nomear» (Roland Barthes, *S/Z*, pág. 52). Sendo assim, a *verdade* que retirarmos de um texto literário será sempre filtrada pela subjetividade e capacidade de leitura dos seus destinatários.

«(...) supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecendência que um pai mantém com o seu filho. Exactamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto»²³

Cientes de que os próprios teóricos se contradizem na concetualização que fazem dos textos e da relação com as condições de produção, retomamos aqui, para fundamentar o nosso ponto de vista, palavras de Barthes para afirmar que um texto que não reflita a imagem do seu autor é um texto sem rasto, sem sombra, «estéril»,²⁴ e as de Steiner quando afirma que

«Toda a arte, música ou literatura séria é um acto crítico. (...) Mas a literatura e as artes são igualmente críticas num sentido mais concreto e mais prático. Representam uma exposição reflectida e um juízo de valor da herança e do contexto a que pertencem»²⁵

Assim, ao estudarmos um artista, conhecemos, embora de forma indireta e implícita, a sua ideologia, a sua personalidade, aquilo a que adere e rejeita. O artista está em permanente diálogo com o crítico que existe no seu interior, ideia que já apresentámos atrás. É este também o pensamento de Wayne Booth quando afirma que, por muito neutro e impessoal que o autor pretenda ser, deixa sempre a descoberto vestígios de quem é:

«Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores».²⁶

No entanto, Booth também afirma que essa imagem do autor que passa para o leitor pode não corresponder exactamente ao homem de carne e osso que escreve, pois também há autores que se vão descobrindo à medida que escrevem e que vão revelando mutações ao longo do processo de escrita (o que se relaciona com a noção de autor implícito e de pluralidade que referimos atrás). Booth chega a apontar a expressão «alter ego do autor» que, embora não lhe pertencendo, explica a existência de uma personalidade por trás dos textos escritos:

²³ Roland Barthes, «A morte do autor», pág. 51 (mantivemos os destaques do texto).

²⁴ «Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortado de ‘ideologia dominante’; mas isso é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril [...]. O texto tem necessidade da sua sombra: essa sombra é **um pouco** de ideologia, **um pouco** de representação, **um pouco** de sujeito», Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, pág. 72 (mantivemos os destaques do texto).

²⁵ George Steiner, *op.cit.*, pág. 22.

²⁶ Wayne Booth, *op.cit.*, pág. 89.

«Quer adoptemos para este autor implícito a referência ‘escriba oficial’, ou o termo recentemente redescoberto por Kathleen Tillotson – o ‘*alter ego*’²⁷ do autor – é claro que aquilo de que o leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor».²⁸

«Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra».²⁹

Cabe também ao leitor, a partir do seu universo cultural e horizonte de expectativas, sentir as emoções que o texto lhe dirige bem como vivenciar a atmosfera política, social e pessoal em que decorrem, interagindo com o texto e deixando-se seduzir por este. O leitor é a figura importante da crítica literária das últimas décadas.

Paul Ricoeur pronunciou-se acerca do contexto de escrita e de leitura de um texto, bem como do *diálogo* que se trava entre o leitor e o texto escrito, fazendo a apologia de uma constante alteridade da leitura, em oposição ao pressuposto platónico que o texto escrito fomentava o esquecimento, transmitia a aparência das coisas e, sobretudo, era mudo. Para Ricoeur, cada leitor, dependendo do espaço, tempo e contexto em que se encontre, viverá os textos de maneira única:

«Em cada época os leitores (...) abordam os textos com expectativas determinadas, formadas simultaneamente por leituras anteriores do mesmo texto e por leituras de outros textos (...). Este horizonte de expectativa é historicamente determinado e, neste sentido, finito. É, então, inelutável que em cada época se leiam diferentemente os mesmos textos, a partir não apenas de saberes diferentes sobre o mundo como sobre o texto, mas de diferentes expectativas determinadas».³⁰

A esta teoria não será alheio o processo de identificação que se estabelece (ou não) entre autor e/ou narrador e/ou personagens e/ou leitor, ou seja, vão-se estabelecendo afinidades as quais irão determinar a aceitação de determinada obra por parte do público, tal como Booth defendia:

²⁷ Em nota de rodapé da pág. 89 de *A retórica da ficção*, Booth contextualiza a expressão destacada como sendo pertença de uma conferência na Universidade de Londres, publicada, em 1959, sob o título *The Tale and the Teller* e transcreve um excerto da pág. 22 da referida publicação de autoria de Kathleen Tillotson: «Escrevendo sobre George Elliot, em 1877, Dowden disse que a forma que mais persiste na mente, depois da leitura dos seus romances, não é a de qualquer dos personagens, mas sim ‘a de alguém que, se não é a George Elliot real, é o *alter ego* que escreve os seus livros, que vive e fala através deles’. O *alter ego*, prossegue Dowden, é ‘mais substancial que qualquer simples personalidade humana’ e tem ‘menos reservas’».

²⁸ Wayne Booth, *op.cit.*, pág. 89.

²⁹ *ibidem*, pág. 167.

³⁰ Paul Ricoeur, «Elogio da Leitura e da Escrita», *Texto, Leitura e Escrita. Antologia*, pág. 56.

«Em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor. Cada um destes quatro pode ir, em relação a cada um dos outros, desde identificação a completa oposição, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou mesmo físicos.»³¹

Também em jeito de definição de autor (diferente de entidade autoral), podemos deparar com a reiteração destas ideias num dos ensaios de Manuel Gusmão no qual é estabelecida a distinção entre as duas entidades principais na génese de um texto (autor e leitor), reservando-lhes um lugar específico na construção/desconstrução da obra e, simultaneamente, variável na medida em que dependem do contexto referencial. Manuel Gusmão afirma que autor é alguém «que escreve numa instância de *eu, aqui, agora, assim*; a instância de um presente que pode parecer absoluto, ou absolutamente singular. Mas essa instância é uma configuração complexa, em que cada um dos termos se desdobra ou pode desdobrar no mundo do texto (e no próprio processo da sua génese): o *eu* pode distribuir-se por diferentes posições-sujeito; o *aqui* pode deslocar-se ou adquirir vários valores referenciais; o *agora* pode abrir-se numa determinada constelação de tempos»,³² assim como o leitor «lê (tal como o outro escreveu) numa instância de *eu, aqui, agora, assim*; ou seja, numa dada contingência ou cena histórica».³³

Umberto Eco coloca em grande plano a relação que se estabelece entre o texto e o seu intérprete, sendo este estatuto atribuído quer ao autor quer (e especialmente) ao leitor que, num processo de «insónia ideal»,³⁴ estabelece uma relação de fidelidade e de liberdade com o texto. Desta relação resulta uma quase infinitude de leituras/interpretações³⁵ - «a *intentio lectoris*».³⁶

³¹ Wayne Booth, *op.cit.*, pág. 171.

³² Manuel Gusmão, «Da Literatura enquanto Construção Histórica», in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*, *Floresta Encantada*, pág. 202.

³³ *ibidem*, pág. 203.

³⁴ «... interessava-me que esse leitor ideal fosse obrigado a sofrer (...) de uma ‘insónia ideal’, induzido como era pela estratégia textual a interrogar a obra até ao infinito.» in Umberto Eco, *op.cit.*, pág. 25.

³⁵ «... colocava na base do próprio funcionamento da arte a relação com o intérprete, uma relação que a obra instituíra, *autoritariamente*, como *livre e imprevisível*...», in *ibidem*, pág. 25 (mantivemos os destaques do texto).

³⁶ Expressão que deriva do latim e que se pode traduzir por «intenção do leitor», entendida com base na empatia que se estabelece entre texto e leitor, a partir da qual se chega à leitura interpretativa. Foi este o

É no seguimento destas problemáticas que nos colocamos, ao pretendermos, ao longo deste estudo, lançar um olhar crítico à obra narrativa de Lídia Jorge, num diálogo permanente com o texto, ora corroborando ora contrariando as palavras da autora, as quais se tornam sobejamente conhecidas a partir de inúmeras entrevistas e artigos onde podemos encontrar a sua filosofia de vida e a sua consciência de escrita e às quais iremos recorrer sempre que se julgar oportuno. Se para Lídia Jorge escrever é «inventar um mundo para substituir aquele que outros tinham inventado antes de mim»,³⁷ para nós, como leitores críticos, escrever é construir aquilo que o autor desconstruiu e desconstruir aquilo que o autor construiu (a «matéria negra»)³⁸, num processo de *jouissance* derridiana:

«Every time there is ‘jouissance’ (...), there is ‘deconstruction’. Effective deconstruction. Deconstruction perhaps has the effect, if not the mission, of liberating forbidden jouissance».³⁹

Pretendemos posicionar-nos como o leitor empírico de Eco, analisando a diferença dos textos no sentido da desconstrução de Derrida, retirando da não esterilidade barthiana dos textos um determinado entendimento, que o nosso contexto e o conhecimento que detemos do contexto autoral nos irá permitir construir a nossa *intentio lectoris*.

Poderão questionar-nos acerca da nossa opção por Lídia Jorge. Detetámos nela uma voz (que não se cala) em defesa daqueles que são a sombra de outros mais poderosos, qual Antígona, que, sendo mulher, venceu barreiras, mostrou (e ainda mostra) insubmissão, transmitindo essa carga às suas personagens, aspeto que será central neste nosso estudo. Concordamos com João de Mancelos para quem esta escritora é um «profeta no manejo da prosa, puxa-nos pela gaveta do real e arrasta-nos

título dado a um dos capítulos da obra de Umberto Eco, *op.cit.*, no qual estuda a semiótica da receção do texto literário.

³⁷ Nota de Lídia Jorge para o livro dos alunos «Ajudar uma criança a ser autor» em 02 de agosto de 2010, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/2011/07/nota-ajudar-uma-crianca-ser-autor.html> (consultado em 12 de junho de 2014).

³⁸ Expressão usada por Manuel Frias Martins para se referir à intencionalidade do ato criativo, «A interpretação da matéria negra dos textos», *Colóquio-Letras*, nov. 1989.

³⁹ Jacques Derrida, «This Strange Institution Called Literature»: An Interview with Jacques Derrida, in Jacques Derrida, *Acts of Literature*, pág. 56.

ao hemisfério da Ficcionalidade»⁴⁰ e, não sendo ao conteúdo linguístico dos seus textos que iremos dar realce, é à realidade que se encontra nos bastidores das suas ficções que atentaremos.

Lídia Jorge é um caso evidente de grande popularidade e sucesso no panorama literário português, sendo um dos nomes da atualidade mais mediáticos quer através das entrevistas em que a ouvimos falar, das variadíssimas crónicas e artigos que lemos de sua autoria, da crítica literária em torno da sua obra, dos variados prémios e distinções com que tem sido reconhecido o seu trabalho⁴¹, deixando uma marca bem visível de que as mulheres escritoras existem e não passam despercebidas, como o testemunha o seguinte depoimento:

«Em 1984, *Notícia da Cidade Silvestre* arrebatou o público, e os críticos mais experientes renderam-se-lhe. A propósito deste livro escreveu, então, João Gaspar Simões: ‘Não pode haver dúvidas. Lídia Jorge é o maior prodígio das letras pátrias neste último quartel do século.’»⁴²

O nome de Lídia Jorge surge invariavelmente ligado às experiências literárias de defesa dos mais desprotegidos, de valorização das mulheres e de denúncia da realidade social, cultural e política portuguesa o que, não sendo temas inéditos, são comuns a toda a sua obra e representam os seus principais pilares, tal como o documenta a opinião abaixo:

« ‘Lídia Jorge invoca, de uma forma polifónica, os múltiplos estratos do século XX português, privilegiando o olhar das mulheres sobre uma sociedade patriarcal, antes de mais frio, depois atormentado’. (...) ‘Em vez de voltar as costas ao mundo contemporâneo, Lídia Jorge agarra-o, espreme-o e faz com que dele saia a violência, a corrupção, a mentira e todos os nossos miseráveis pequenos segredos’ ».⁴³

As suas origens algarvias, os anos que viveu em Angola e Moçambique durante o último período da Guerra Colonial, a emigração do seu pai e a revolução de abril de

⁴⁰ João de Mancelos, recensão crítica «A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge», *Letras & Letras*, disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/crit011.htm> (consultado em 22 de março de 2013).

⁴¹ Cf. anexo 3. «Prémios e distinções», pág. xix.

⁴² Maria Augusta Silva, «Lídia Jorge – O Jardim sem Limites», disponível em <http://www.casaldasletras.com/Textos/> (consultado em 28 de junho de 2014).

⁴³ Palavras de Maria Graciete Besse e Joseph Macé-Scaron na notícia «Lídia Jorge considerada uma das ‘10 grandes vozes da literatura estrangeira’ pela revista francesa *Le Magazine Littéraire*», *Público*, 29. 07. 2013 (www.publico.pt – consultado em 06 de setembro de 2013).

1974 são alguns dos referentes que condicionam a produção escrita da autora. A sua obra publicada abarca os mais diversos géneros: contos e romances (entre os quais dois destinados ao público infantil), crónicas, ensaios, poemas, um texto dramático, prefácios e variadíssimas entrevistas que foram surgindo desde que publicou o seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios* em 1980, o qual constituiu uma obra de referência na literatura pós-revolução de abril. A propósito desta obra, leia-se um excerto de dois dos primeiros textos críticos publicados:

« 'O Dia dos Prodígios' não é, bem sei, um livro 'prodigioso'. Mas é a afirmação poderosa e súbita de um invulgar escritor. (...) Dou notícia de um livro invulgar, não dou notícia, porque não me é possível, de tudo o que determina a sua invulgaridade (...) subtileza indizível com que todo o livro se transcende a um halo de irreabilidade, na extraordinária destreza ou perícia com que somos introduzidos na 'história' (...). 'O Dia dos Prodígios' todavia, e imprevisivelmente talvez, dado ser uma jovem mulher a escrevê-lo, é um livro brutal. (...) O 'O Dia dos Prodígios' pode perfeitamente incluir entre esses 'prodígios' um futuro livro da autora, pelo que há já neste de poderoso e original. Pela sua força orgânica, pelo tema, pela extraordinária agilidade com que o organiza e distribui, pela extraordinária observação, pela sua modernidade, pelo impalpável e indizível e subtil 'espírito' que o irrealiza – este é um romance a anunciar como um invulgar acontecimento, como o nome da sua autora é de fixar e a ter em conta na nossa literatura de hoje».⁴⁴

«Não proponho que se leia este livro de Lídia Jorge como um simples exemplo da arte de escrever, mas que se releia e decifre uma das mais ricas partituras da literatura portuguesa contemporânea, em que a *ilusão da totalidade* do microcosmo se conjuga com a *ilusão do imediato* quase cinematográfica (...) tudo convergindo em *ilusão simbólica*, esta já macrocósmica.

Ou como da aldeia algarvia chegamos ao *theatrum mundi*».⁴⁵

Seleccionámos o primeiro depoimento por pertencer ao primeiro leitor crítico de Lídia Jorge – Vergílio Ferreira – o qual já opinara em particular com a autora sobre esta obra antes da crítica publicada, e que foi e continua a ser um marco para Lídia Jorge, como esta nos referiu num encontro do qual fomos testemunhas:

«(...) só já na casa dos trinta, eu escrevi um livro que achei que valia a pena mostrar a um editor, fazer a movimentação que é necessária e aí felizmente tive outra grande ajuda, também por acaso – foi Vergílio Ferreira. A mulher dele comprou o meu livro *O Dia dos Prodígios*, levou ao marido, ele, pouco depois da hora de almoço, telefonou-me e disse-me: 'Eu estou admirado com o seu livro, você de facto é uma escritora. O que é que você leu? Venha falar comigo'. Eu devo dizer-vos que, para

⁴⁴ Crítica de Vergílio Ferreira enviada a Lídia Jorge em 25 de fevereiro de 1980 e publicado no jornal *Expresso* em 08. 03. 1980.

⁴⁵ Jorge Listopad, «Recensão crítica a *O Dia dos Prodígios* de Lídia Jorge» in *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, nº 67, maio 1982, pp. 93-94.

além dos dias em que conheci o rosto dos meus filhos pela primeira vez, este talvez tenha sido o dia mais feliz da minha vida porque foi o momento em que uma longa paciência que eu tinha tido, um longo contacto com a escrita e com a leitura, era coroada, porque foi um escritor da altura do Vergílio Ferreira que me chamava a casa e me dizia isto».⁴⁶

Destacámos o segundo excerto por referir três vocábulos/expressões que consideramos pertinentes para quem estuda literatura: «decifr[ar]», «ilusão» e «*theatrum mundi*». Relativamente ao primeiro, somos de opinião que Lídia Jorge não possui uma escrita de fácil leitura uma vez que o seu aprimorado uso da língua portuguesa e de toda a estilística associada contribuem para uma degustação demorada, por um lado saboreando o valor das palavras e por outro decifrando o que de implícito elas contêm. A sobreposição de planos narrativos, a diversidade de vozes narrativas, a simultaneidade de narrador de primeira e de terceira pessoa na mesma obra, as longas analepses, a alternância de diferentes tempos narrativos, a recorrência de ações psicológicas são alguns dos aspetos que contribuem para a «luta» da autora com o público:

«Os leitores fazem os livros e os livros fazem os escritores. Quer dizer: possivelmente, quando uma pessoa acabar de ler, ainda que com dificuldade, um livro meu, possivelmente estará mais apto para ler outro livro na mesma linha. Fez um exercício, digamos de se deixar seduzir e eu acho que isso é positivo».⁴⁷

«Eu sinto que não sou uma escritora de moda, acho que não me compram para pôr na estante, lutam comigo».⁴⁸

«... deusa de um microcosmo verbal opaco, denso, onde penetram claridades deslumbrantes».⁴⁹

O certo, porém, é que essa dificuldade consciente por parte da autora é o seu cartão de visita, o caminho que ela pretende seguir para alcançar o reconhecimento do público, quando, em resposta à entrevista feita por nós em tempos, referiu que

«Há um momento em que o escritor, se tem determinado patamar de notoriedade, acaba por deixar de ter um público crítico para passar a ter um público dócil, que não luta mais com o autor, que aceitou o autor, consagrou o autor. O autor consagrado é isso: significa que foi sagrado com os outros. Eu não tenho à minha volta essa missão

⁴⁶ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho, *A problemática das relações humanas em O Vale da Paixão de Lídia Jorge – da ausência à proibição*, pp. 245-46.

⁴⁷ Lídia Jorge em entrevista a Antónia de Sousa, «Os segredos e os medos de Lídia», *Diário de Notícias*, 09. 06. 1985.

⁴⁸ Lídia Jorge em entrevista a Ana Sofia Calaça, «A literatura é um desafio perante o desconhecido», *Correio da Manhã/ Revista*, 09. 07. 2000.

⁴⁹ Urbano Tavares Rodrigues, «Lídia Jorge – *O Vale da Paixão*», *Colóquio-Letras*, nº 153/ 154.

de sagrado, ninguém me compra como se eu fosse um fetiche, como se eu fosse um elemento de santidade, ninguém vem comprar num livro meu a relíquia da fama, porque eu não sou suficientemente famosa para que alguém se abeire de um livro meu com a noção de que vai captar uma coisa de um famoso, como uma relíquia de santo».⁵⁰

Deste modo, a autora vai criando o seu discurso narrativo de cariz social porque «não vale a pena escrever apenas para tocar ao de leve, vale a pena escrever para reclamar uma ordem para este mundo onde a gente vive»,⁵¹ através de narrativas (sobretudo narrativas) incisivas, lúcidas, que não deixam o leitor impávido, e que tentam tocar quem tem o poder de decisão, mostrando o seu (e de todos) descontentamento para «podermos continuar a acreditar que o Mundo ainda tem a sua infância, podendo nós, de vez em quando, confiar inteiramente no recomeço das coisas»⁵². É aqui que entra muito oportuna a noção «*theatrum mundi*» que destacámos atrás. Aliás, se atentarmos no seu percurso literário, deparamos com mensagens políticas acutilantes a partir de ações quotidianas, banais, verosímeis. A própria escritora faz questão de frisar este seu objetivo:

«O mesmo em relação aos governos e aos governantes: por que é que as pessoas dizem que querem o bem de todos mas quando governam, não dizem a verdade, quando governam põem à frente os interesses da sua própria sobrevivência e não o bem de todos. Porquê? Porque é que isto acontece? Estas são as perguntas que estão na base dos meus livros e é por isso que qualquer um, desde os contos aos romances, (...) se questionam sobre a inexistência de diálogo. Porque é que existe esta falha entre nós? Eu acho que parte da literatura faz isso – chama para que aconteça uma espécie de milagre, uma espécie de relâmpago que possa iluminar as coisas».⁵³

«A justiça é mitigada em Portugal. Este livro [*Os Memoráveis*] foi escrito sob pressão, incitado por aquilo que é o nosso presente, agora que estamos de mão estendida...».⁵⁴

Ainda hoje, esse objetivo permanece atual, quando, ao responder à jornalista Ana Daniela Soares, Lídia Jorge se afirma uma tradutora das emoções mais escondidas do seu povo:

⁵⁰ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho, *op.cit.*, pág. 245.

⁵¹ *ibidem*, pág. 216.

⁵² Intervenção de Lídia Jorge na Universidade do Algarve por ocasião do Doutoramento Honoris Causa a 15 de dezembro de 2010, disponível em http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/2010_12_01_archive.html (consultado em 12 de junho de 2014).

⁵³ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho, *op. cit.*, pág. 222.

⁵⁴ Lídia Jorge em entrevista a Ana Daniela Soares, transmitida em direto pela RDP-Antena 2 , 11. 03. 2014.

«Eu tenho receio que alguém pense que eu escrevi um livro-panfleto. Mas não é. Há quarenta anos atrás eu tinha a ideia que a cultura e a ciência haviam de irradiar o medo, tornar-nos capazes de agir em liberdade, de rosto aberto. Mas ficámos acomodados e ficámos à espera que os outros façam por nós, porque nós temos medo: do patrão, do professor, do polícia, do senhor prior... dizemos que não temos, mas temos».⁵⁵

Lídia Jorge pretende tornar claro ao leitor as provações, privações e conquistas do doloroso quotidiano português, visíveis quer em cenários urbanos quer rurais, fruto da experiência pessoal e cultural de que é fruto, através de uma arte que é um misto entre a ilusão e a realidade e aqui entra em linha de conta outro dos conceitos atrás destacados – a ilusão:

«A verdade é que há um eixo onde eu me apoio para a escrita, porque na escrita tudo é um desconhecimento, nós partimos para a escrita e tudo é revelado, mas é bom apoiarmo-nos em alguma coisa que seja conhecida para não nos sentirmos completamente desapoitados».⁵⁶

«Valmares é uma invenção, assim como n’*O Dia dos Prodígios* existe uma terra chamada Vilamaninhos, que não existe. Uma vez houve uma pessoa que disse que quando ia para Sul, virou à esquerda à procura de Vilamaninhos e de facto encontrou. Deve ter havido uma confusão e as pessoas pensaram que Vilamaninhos existia mesmo. Devo dizer que, na altura, não disse à pessoa que Vilamaninhos não existe porque há uma parte da nossa fantasia que se mistura com a realidade».⁵⁷

«Os escritores não escrevem só aquilo que viveram, escrevem também aquilo que viram viver e que imaginam que os outros vivem, quer dizer, o escritor, e sobretudo o escritor de ficção, que é aquilo que o separa do escritor de poesia, tem de ter vários ecos dentro de si, vários eus, ele tem de se transformar em várias figuras, várias máscaras, porque senão não é um grande escritor, tem de ter essa capacidade de multiplicar-se».⁵⁸

Com isto, não pretendemos defender que a literatura jorgiana assente em princípios de realismo, de verosimilhança com o real nem de total afastamento, tanto mais que a obra de Lídia Jorge se encaminha para uma rutura, uma desconstrução, uma despersonalização de ações, personagens, uma descronologização de tempos e espaços, privilegiando um contínuo questionar do leitor perante o que lê. A diversidade de narradores, a anarquia cronológica e o realismo mágico contribuem para a noção de ilusão verosímil dos seus textos.

⁵⁵ *ibidem*.

⁵⁶ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho, *op. cit.*, pág. 243.

⁵⁷ *ibidem*., pág. 229.

⁵⁸ *ibidem*, pág. 218.

No entanto, não podemos esquecer que para além da realidade, a biografia e as raízes do autor, entram em parceria aspetos de que a obra de Lídia Jorge não estará afastada. Entendemos que toda a obra de ficção é criativa, é arte, reflete o real, mas não o é, existindo uma demarcação entre o ficcional e o real, que se torna consciente para o autor. Esta ideia é clara no espírito da escritora quando afirma

«o que nós mais gostamos de fazer, os ficcionistas, é ser diversos, é ser muitos, é ser o oposto daquilo que somos, por isso que há uma espécie de teatro dentro da ficção, qualquer escritor, tendo o instrumento da escrita na mão, o que pretende é passar além das suas fronteiras, passar para além do seu próprio enquadramento».⁵⁹

«A biografia funciona como uma vida paralela àquela vida que realmente interessa, a vida da obra em si, aquela que cria uma outra realidade com os seus horizontes próprios».⁶⁰

Após termos efetuado uma pesquisa em torno dos estudos da obra de Lídia Jorge,⁶¹ verificámos ser vasto o conjunto de investigações centrado na sua produção literária, sejam de mestrado ou de doutoramento, em Portugal e no Brasil, especialmente, reunindo estudos de literatura e linguísticos. Verificámos existirem trabalhos que:

- analisam a voz feminina que nos dá o seu testemunho sobre a guerra, relacionando literatura e sociedade, numa perspetiva comparatista, entre uma obra da escritora portuguesa e outra de uma escritora moçambicana, como é o caso de *O Desencanto Utópico ou o Juízo Final: um estudo comparado entre A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane* da autoria de Débora Leite David;
- focam a temática da construção da identidade, ora comparando o ponto de vista de duas mulheres - a escritora portuguesa e uma autora cabo-verdiana (*Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis* da autoria de Jana Fraga Tutikian) ora comparando a escritora portuguesa e dois autores naturais das ex-colónias, respetivamente Angola e Moçambique (*Espaço*

⁵⁹ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 1, pág. iii)

⁶⁰ Lídia Jorge, Depoimento «O assunto levar-nos-ia longe. Para que servem os intelectuais?», respostas a questionário de Filipa Melo integradas no artigo «Públicas Virtudes & Vícios Privados», *Revista Ler*, março de 2009, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Depoimentos> (consultado em 22 de novembro de 2014)

⁶¹ Incluímos na bibliografia referência aos estudos críticos, nomeadamente dissertações de mestrado e teses de doutoramento, acerca da obra de Lídia Jorge.

narrativo e identidade nacional literária: A construção da imagem de um país na literatura de Lília Jorge, Manuel Rui e Mia Couto da autoria de Nazaré Torrão);

- estudam as relações entre literatura e cultura, analisando as imagens e representações da identidade portuguesa entre diferentes séculos (final do século XX e início do XXI) em três escritores portugueses da atualidade, como é exemplo *As imagens da identidade portuguesa entre milénios, em três ficcionistas atuais* (Lília Jorge; João de Melo e Maria João Lehning da autoria de Ana Maria Dantas Cunha de Miranda Oliveira)

- se centram em questões literárias, dando primazia a conceitos da história da literatura ou da narratologia, presentes no confronto entre obras da escritora e outros escritores portugueses, como é o caso de:

- *O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa: O Dia dos Prodígios, de Lília Jorge, e O Meu Mundo Não É Deste Reino, de João de Melo* da autoria de Paulo Roberto Nóbrega Serra;

- *Modos do tempo e do espaço em Eduarda Dionísio e Lília Jorge: mudança, imaginação e (ir)realidades* da autoria de Sandra Guerreiro Dias;

- *A Produção Literária de Teolinda Gersão e Lília Jorge - Como Espelho do Acontecer da Vida Política, Social e Cultural de Portugal Contemporâneo* da autoria de José Francisco Tragant;

- se encontram direcionados para a exploração de temáticas mais genéricas e abrangentes, tomando como base a globalidade das obras de Lília Jorge, tais como: *O Algarve arcaico de Lília Jorge: ventos de mudança* e *A consciência da história em Lília Jorge* da autoria de Fernando Gouveia.

Deparámo-nos, ainda, com variadíssimos estudos vocacionados para a análise literária exclusiva de obras desta autora, centrando-se cada um deles numa obra em particular⁶². Para além dos mencionados, outros são os títulos que permitem assegurar

⁶²*Estratégias textuais em Marido e Outros Contos* da autoria de Ari Francisco de Abreu que, a partir dos conflitos existenciais e da morte física e psicológica das personagens, analisa a ironia como processo de crítica velada e subtil ao regime salazarista;

Discurso, Identidade e Autoria no Romance A Manta do Soldado, de Lília Jorge da autoria de Juliana de Campos Florentino, que reflete sobre a formação identitária da narradora e protagonista do romance, que é construída com base na recordação e no processo de construção autoral;

Espaços em Trânsito - Uma leitura de O Vento Assobiando nas Gruas, centrado no estudo dos espaços que servem de cenário a esta obra e que problematizam a ficção, a história e a cultura;

que determinados textos de Lídia Jorge se encontram largamente explorados, verificando-se a existência de diversos estudos a partir de certas obras⁶³, como é o caso de *O Dia dos Prodígios* já mencionado.

Uma conclusão parece clara – são praticamente inexistentes os estudos acerca da globalidade da obra de Lídia Jorge. A figura feminina também não se encontra analisada entre o conjunto de trabalhos citados. Foi então que, a partir destes dois aspetos em falta, estruturámos este projeto - *O Feminino na Obra Narrativa de Lídia Jorge* - convictos de que esta investigação irá além de «Um canto de batráquio, mesmo rouco», para retomar a epígrafe escolhida, e que contribuirá para o aprofundamento do estudo da obra jorgiana.

Poderão perguntar-nos o porquê da escolha da temática do feminino. Num primeiro momento, interessou-nos a questão do triunfo da mulher nas obras da autora, a sua projeção e liderança num mundo onde continuam a comandar os homens; não parecendo uma temática inovadora no panorama da crítica literária portuguesa, enveredámos, num segundo momento, pelo estudo do feminino por ser um conceito mais abrangente e poder encontrar-se na mulher, no homem, no tempo e no espaço. Questionámo-nos se a obra de Lídia Jorge faz a apologia do feminino, ou da mulher, ou do masculino, ou do homem. A conclusão poderá apontar para uma mescla destes conceitos não estanques.

Queremos deixar claro que não é nossa intenção dar um cunho feminista ao tratamento deste tema, nem tão pouco defender o pendor feminista da autora. Apesar de

Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronotopo em O Dia dos Prodígios da autoria de Mauro Dunder que, explorando o termo de Mikhail Bakhtin «cronotopo», analisa os elementos temporais e espaciais que representam ideologicamente Portugal através dos tempos, em especial no contexto da revolução de abril;

A questão da alienação em O Dia dos Prodígios, de Elisângela Fátima Nogueira Godêncio, que se focaliza no estudo do rudimentar nível de consciência de uma parcela significativa da população portuguesa do Portugal agrário da época do Estado Novo, absorvido pelo seu próprio dia-a-dia e indiferente à mudança;

A oralidade em O Dia dos Prodígios da autoria de Elida Jacomini Nunes, que analisa o registo oral usado pelos habitantes de Vilamaninhos, indivíduos iletrados na sua quase totalidade, mas alargado pela autora a todo o texto, e não apenas aos diálogos, como indício do desenvolvimento humano e social.

⁶³ Estudos sobre *A Costa dos Murmúrios - Dois olhares sobre uma guerra*: A Costa dos Murmúrios de Susana Maria Correia Poças de Carvalho; *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea* de Ângela Beatriz de Carvalho Faria; *A História como Memória em A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge* de Maria Manuela Afonso Lacerda Cabral; *Na terra tanta guerra, tanto engano*: A Costa dos Murmúrios e as ruínas do império português de Márcia Valéria Zamboni Gobbi; *A condição pós-moderna na obra A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge* de Maria Inácia de Carvalho da Silva Domingues; *As cores de Lídia Jorge: em A Costa dos Murmúrios* de Maria Isabel Gomes Marques.

Lídia Jorge ser uma defensora da presença feminina em todos os círculos nos quais o homem se move e de sentir que continua a existir um desmérito do papel da mulher na sociedade ao afirmar:

«Ultimamente há bastantes escritores que alimentam um pouco isto, sobretudo quando, para falarem dos livros que escrevem, alguns muito bons, sabem que, utilizando os atractivos femininos, isto é, aparecendo nos lançamentos com blusas mais ou menos transparentes, isso pode dar um acréscimo à sua própria promoção. Então assiste-se hoje a uma espécie de contra-fase e que é um pouco perplexo, porque aquilo contra o qual as mulheres dos anos 70 e 60 lutavam, que era ‘nós queremos afirmar-nos pelo que fazemos e não como parecemos’, neste momento está a virar-se um pouco ao contrário. Quando se fala em mandar escritoras para o estrangeiro diz-se: ‘Quantos anos é que tem? Já é velhota? Não há aí uma jovem?’. Se for jovem, bonitinha, ela tem a vantagem porque será chamada com muito mais força, mesmo que o que diga tenha muito menos profundidade»,⁶⁴

o que pretendemos é estudar a representação do feminino na sua obra narrativa, cuja centralidade não se limita à galeria de personagens femininas escolhidas.

Apesar de se ter vindo a tornar uma escritora multifacetada, ao longo de mais de três décadas, com obra poética, dramática, narrativa, ensaística e jornalística publicada, como já referimos, decidimos, por uma questão de preferência, centrar o nosso estudo na sua obra narrativa, embora não tenhamos incluído as narrativas para crianças.

Roland Barthes referia-se ao texto desinteressante como «um texto frígido, como o é qualquer procura, antes de nela se formar o desejo, a neurose», por oposição a outros que «se querem ser lidos, [devem conter] esse algo de neurose necessário para a sedução dos seus leitores. (...) O texto que [o escritor] escreve tem de me dar a prova de que me deseja». ⁶⁵Umberto Eco utilizou o termo «simpatia» para designar a relação empática que se estabelece entre o texto e o contexto que nós, generalizando, aplicamos à relação entre o texto e o leitor:

«Para poder alimentar a confiança que o semelhante faz actuar por simpatia sobre o semelhante é necessário que haja uma metafísica e uma física da simpatia universal que assentem sobre uma semiótica (explícita ou implícita) da semelhança». ⁶⁶

Foi a esta sedução e simpatia que nos entregámos ao decidirmos ler a obra narrativa de Lídia Jorge.

⁶⁴ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho, *A problemática das relações humanas em O Vale da Paixão de Lídia Jorge – da ausência à proibição*, pág. 231.

⁶⁵ Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, pp. 38-39.

⁶⁶ Umberto Eco, *Os Limites da Interpretação*, pp. 13-14.

A centralidade conferida ao tema em análise estende-se a outros campos temáticos bem como a opções estético-literárias de cariz feminino. A leitura do feminino que pretendemos efetuar pode vir a abrir, ainda, uma outra linha de investigação – a dissociação entre feminino e mulher, por exemplo. E se esta análise se encaminhar para tal, poderemos vir a concluir que Lúdia Jorge faz a apologia das mulheres, e não do feminino, nas suas obras (ou o oposto); que o feminino (ou a figura feminina, já que são conceitos diferentes) pode não ser um conceito privilegiado na narrativa de Lúdia Jorge; que há uma negação da importância do ser feminino, no seu estado puro; que os conceitos «feminino» e «masculino» carecem de reformulação. São as respostas a estas questões que vamos procurar. O nosso estudo do conceito de feminino irá, pois, centrar-se sobretudo nas personagens⁶⁷ ficcionais de Lúdia Jorge.

Estruturámos este trabalho em duas partes distintas. Na primeira, iremos problematizar questões relacionadas com o feminino, a mulher e a diferença entre género e sexo, a valorização da igualdade ou da diferença do feminino, a partir de estudos psicológicos, sociológicos, culturais e políticos sobre esta questão; a problemática em torno da existência, ou não, de uma escrita feminina, dando conta da evolução que o conceito em questão – «feminino» – sofreu ao longo da História, ao mesmo tempo que iremos articulando com a perspetiva da autora. Pretendemos indagar se a escritora se limita a retratar a realidade sendo uma *ajuntadora de imagens*, uma *captadora de sons* ou uma *olfactadora de cheiros*,⁶⁸ se ela partilha da assunção

⁶⁷ «A personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente (...), não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem ou a um agente.» (Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, pág. 687)

A personagem concentra em si uma dimensão moral e psicológica e determinados traços sociais e ideológicos: «É certo que 'personagem' implica um certo número de propriedades psicológicas, morais e socioculturais, preexistentes à acção narrativa (...) . Mesmo naqueles textos em que o conceito de personagem se manifesta em crise, em que ele é contestado e corroído, as personagens – ou simulacros, ou sucedâneos de personagens... - remetem sempre, antes de qualquer evento, ainda que isso só se manifeste durante o evento ou depois do evento, para um determinado horizonte de valores, para uma determinada ideologia.» (*ibidem*, pp. 694-95)

⁶⁸ Recorremos a estas metáforas extraídas de *A Casa do Pó* de Fernando Campos que nos pareceram originais, tendo em conta que partem de um narrador autodiegético e se referem à sua tarefa de escrita: «Sou um ajuntador de imagens que guardo na retina. (...) Sou um ajuntador de imagens que não raro trazem até mim fragmentos de recordações longínquas (...). Sou um captador de sons que conservo no ouvido (...). Sou um olfactador de cheiros e aromas que perpassam (...)», pp. 83-84.

shakespeariana «All the world's a stage,/ And all the men and women merely players»⁶⁹, ou se assume a vida como uma representação e a literatura uma representação em segundo grau. Questionaremos se poderá a escrita de uma mulher potenciar a importância que é dada ao feminino nos textos que escreve e na mensagem que transmite.

Na segunda parte, a mais extensa, pretendemos estudar a representação do feminino na obra narrativa de Lídia Jorge, nomeadamente nos romances e contos publicados até 2014: *O Dia dos Prodígios* (1980), *O Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), *A Costa dos Murmúrios* (1988), *A Última Dona* (1992), *O Jardim sem Limites* (1995), *Marido e Outros Contos* (1997), *O Vale da Paixão* (1998), *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), *O Belo Adormecido* (2003), *Combateremos a Sombra* (2007), *Praça de Londres* (2008), *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011) e *Os Memoráveis* (2014). Problematizaremos conceitos e teorias como a construção dos géneros, a tecedura da memória, a natureza feminina, entre outros, e recorreremos a teóricos de diferentes áreas do conhecimento – Platão, Aristóteles, Descartes, Teilhard de Chardin, Kant, Derrida, Eco, Ricoeur, Denise Jodelet, Freud, Jung, Lacan, Gérard Mendel, Alain Braconnier, Winnicott, Silvan Tomkins, Barthes, Foucault, Seymour Chatman, George Steiner, Wayne Booth, Gérard Prince, Genette, Béatrice Didier, Simone Beauvoir, Elisabeth Badinter, Judith Butler, Betty Friedman, Carolyn Heilbrun, Elaine Showalter, Hélène Cixous, Françoise Héritier, Pierre Bourdieu, Serge Moscovici, Alberoni, Luhmann, Durkheim, Lévi-Strauss e muitos outros – ora subscrevendo ora refutando as suas palavras de modo a privilegiarmos a nossa perspetiva.

De entre as personagens a estudar, daremos destaque (mas não em exclusivo) àquelas que, sendo mulheres, ocupam o papel de narrador, visto que há uma recorrência de vozes femininas a assumir a condução das narrativas, sejam narrador autodiegético ou heterodiegético, e àquelas personagens-mulheres e personagens-homens que apresentam atitudes que se podem associar ao feminino. Uma vez que as personagens se movimentam num determinado tempo e espaço, iremos igualmente analisar a presença do feminino nos cenários espaço-temporais escolhidos. O que se pretende, pois, é estudar a presença do feminino na obra narrativa de Lídia Jorge e indagar sobre o modo como a escritora o explora dentro dos fins estéticos e ideológicos a que se propõe. Repetimos que não se encontrará uma leitura feminista nem a perspetiva teórica e

⁶⁹ William Shakespeare, *As You Like It*, II Ato, VII, Cena, pp. 55-56.

ideológica defendida pela crítica feminista⁷⁰. Em vez disso, apontaremos para questionar o conceito de feminino e a inerente demarcação em masculino/feminino que a sociedade impôs.

As epígrafes geralmente têm como intuito indicar uma síntese, um mote, uma ideia-chave do que vem a seguir na leitura, dialogando muitas vezes com outros textos. Para além da interação intrínseca entre o texto principal e o leitor, privilegiamos também este diálogo entre autores, obras, breves excertos/palavras (sobretudo de textos poéticos, por pura preferência), através da escolha das citações que vamos apresentar como abertura dos vários capítulos e subcapítulos, realçando que a comunicação pode ser estabelecida em simultâneo entre o autor da obra literária e o crítico e entre este e o público em geral.

Eis algumas das questões que nos colocámos e às quais iremos procurar dar resposta: serão as noções de feminino e de mulher equivalentes? O feminino estará determinado pelo sexo? Que evolução cultural sofreu o conceito «feminino»? Que características enformam esta noção? Que variantes de sentido atribuem as diferentes ciências ao feminino? A escrita de uma mulher valoriza o feminino? Lídia Jorge aposta na correspondência entre a ficção e a realidade («*theatrum mundi*»)? Pretende a autora dar voz ao feminino, mostrar a completude ou incompletude do feminino, a unidade ou pluralidade que o feminino incorpora?

Apesar da redação do texto seguir o acordo ortográfico de 1990, iremos manter as transcrições fiéis aos textos-fonte.

⁷⁰ «Aponta-se, em geral, duas modalidades de desenvolvimento da crítica feminista, uma visa ao resgate de obras escritas por mulheres e que, no decorrer do tempo, foram relegadas ao ostracismo; a outra tem por meta fazer uma releitura de obras literárias, independentemente da autoria, considerando a experiência da mulher ou seja, procura detectar, através do estilo, da temática e das diferentes vozes do texto, a relevância da voz feminina e os traços de patriarcalismo que perpassam a obra», Cecil Jeanine Albert Zinani, «Crítica Feminista: Uma contribuição para a história da literatura», disponível em <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf> (consultado em 2 de maio de 2014).

I. PROBLEMÁTICAS

1. Sexo e género

Dizem que em cada coisa uma coisa oculta mora.
Sim, é ela própria, a coisa sem ser oculta,
Que mora nela.

Alberto Caeiro⁷¹

Ao atentarmos nas questões com que finalizámos a Introdução deste estudo, somos levados a questionar o que é a mulher, como é que se define biológica e socialmente e neste ponto somos remetidos para os conceitos *sexo* e *género*. Uma pesquisa pelo termo «género» no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* remete-nos para um conceito geral que engloba todas as «propriedades comuns que caracterizam um dado grupo ou classe de seres ou de objetos; conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades; cada uma das divisões que englobam obras literárias de características similares; estilo próprio de um artista ou escritor». Uma outra pesquisa pela definição apresentada pela *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura* toma o conceito também como algo que «(...) designa, logicamente e sob o aspecto da sua extensão, um grupo de seres ou objectos dotados de propriedades comuns (...)» e «(...) compreendendo um certo número de espécies que apresentam entre si determinados caracteres comuns que o definem». Quem lê estas simples definições não estabelece qualquer ligação com o termo «sexo», mas o que é certo é que a dicotomia sexo/ género tem interessado as ciências sociais e são conceitos que estão interligados.

Estudos efetuados por médicos e psiquiatras demonstraram a «autonomia da identidade psicológica em relação ao sexo biológico, inscrito no corpo»,⁷² surgindo o conceito «género» para designar «...os comportamentos, sentimentos, pensamentos e fantasias, relacionados com os sexos, mas não necessariamente associados ao sexo

⁷¹Alberto Caeiro, *Poesia*, pág. 172.

⁷²Lígia Amâncio, «O género na psicologia: uma história de desencontros e rupturas», *Psicologia*, vol. XV, nº 1, 2001, pág. 9.

biológico (...).⁷³ Surge aqui, assim, uma distinção entre os dois conceitos - «sexo» e «género».

A teorização do conceito de representação social, iniciado em 1961 por Serge Moscovici na sua obra *La psychanalyse, son image et son publique*, permitiu avançar na clarificação de variadas questões, e entre elas a que estamos a analisar, na medida em que nas notas introdutórias da edição de 1976, «representação social» é definida como:

«une modalité de connaissance particulière ayant pour fonction l'élaboration des comportements et la communication entre individus»⁷⁴

e também como

«un corpus organisé de connaissances et une des activités psychiques grâce auxquelles les hommes rendent la réalité physique et social intelligible, s'insèrent dans un groupe ou un rapport quotidien d'échanges, libèrent les pouvoirs de leur imagination».⁷⁵

Este conceito suscitou o interesse de muitos investigadores, entre eles, Denise Jodelet que, em 1989, publicou *As Representações Sociais*, na qual explica a importância deste conceito como algo que une os seres com uma base cultural comum:

«Sempre há necessidade de estarmos informados sobre o mundo à nossa volta. Além de nos ajustar a ele, precisamos saber como nos comportar, dominá-lo física ou intelectualmente, identificar e resolver os problemas que se apresentam: é por isso que criamos representações. Frente a esse mundo de objetos, pessoas, acontecimentos ou ideias, não somos (apenas) automatismos, nem estamos isolados num vazio social: partilhamos esse mundo com os outros, que nos servem de apoio, às vezes de forma convergente, outras pelo conflito, para compreendê-lo, administrá-lo ou enfrentá-lo. Eis por que as representações são sociais e tão importantes na vida cotidiana. Elas nos guiam no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar esses aspectos, tomar decisões e, eventualmente, posicionar-se frente a eles de forma defensiva».⁷⁶

À luz desta noção – representação social – a representação que um grupo elabora sobre o que deve fazer contribui para que defina os mesmos objetivos e procedimentos específicos. Logo, aquilo que é considerado feminino (ou masculino) resulta da partilha e da aceitação, ou seja, da representação que um determinado grupo faz de determinados parâmetros. Chegados a este ponto, e abordando a clarificação que

⁷³ R. Stoller, cit. por K. Millet, in Lígia Amâncio, «O género na psicologia: uma história de desencontros e rupturas», *Psicologia*, vol. XV, nº 1, 2001, pág. 9.

⁷⁴ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, pág. 26.

⁷⁵ *ibidem*, pp. 27-28.

⁷⁶ Denise Jodelet, *As Representações Sociais*, pág. 17.

pretendemos efetuar, interrogamo-nos: o facto de se nascer biologicamente rapaz ou rapariga implica uma adoção de comportamentos de homem e mulher, respetivamente? Existe correspondência entre sexo e género? Houve evolução na representação social do conceito «género»? Existe uma maneira de pensar específica do feminino e outra do masculino?

Sexo feminino ou sexo masculino definem exclusivamente as características biológicas que estão marcadas geneticamente; o conceito de género é aplicado para designar os componentes não fisiológicos do sexo que são percebidos em termos culturais como femininos ou masculinos e resulta de uma construção/ representação social nas quais sobressaem as categorias de feminino ou de masculino. Trata-se de um conceito apreendido e variável com a época e com a sociedade, que atribui a ambos os sexos normas comportamentais, gestos, aptidões, modos de agir, expectativas, entre outros aspetos – representações sociais. Já no final dos anos quarenta (1949), Simone de Beauvoir referia no I capítulo do seu livro *O Segundo Sexo*, que a determinante biológica *sexo* não preconizava a forma como a mulher se tornava mulher:

«Mas antes de mais que é uma mulher? [...] os conhecedores decretam: ‘não são mulheres’, embora tenham um útero como as outras. Toda a gente reconhece que há fêmeas na espécie humana; constituem hoje, como outrora, mais ou menos metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade ‘corre perigo’; e exortam-nas: ‘Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres’. Todo o ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente, mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta segregada pelos ovários? Ou estará cristalizada no fundo de um céu platónico? Bastará um saíote de folhos para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo zelosamente, o modelo nunca foi registado. (...) Se hoje já não há feminilidade é porque nunca houve. Significará isso que a palavra ‘mulher’ não tenha conteúdo algum? (...) Se a função da fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também explicá-la pelo ‘eterno feminino’, e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na Terra, teremos de formular a pergunta: que é uma mulher?»⁷⁷

Neste contexto, «sexo» continuou a surgir como algo definido, inalterável, e «género» como uma construção. A mulher não nasce mulher, tem de passar pelo processo construtivo de se tornar mulher, defende Beauvoir.

A distinção entre sexo e género que temos vindo a tratar resulta, pois, de estudos recentes e, atualmente, detém uma grande importância nos estudos culturais, tendo

⁷⁷ Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo. Fatos e Mitos*, pp. 7-9.

vindo recentemente a ser assunto de colóquios, congressos e palestras⁷⁸ e objeto de muitas organizações e associações que têm como finalidade desenvolver os estudos sobre as mulheres/estudos de género. A nível político internacional, vários têm sido os eventos tendentes à reflexão e à valorização do papel da mulher.⁷⁹ Entre nós, o interesse por estas questões de sexo e género, na área das ciências sociais, despertou após o 25 de abril, visto que, até essa data, a falta de instrução da população portuguesa era notória e os meios académicos não dispunham de recursos propícios à investigação. É só a partir da década de 90 que o debate teórico sobre este tema se torna mais frequente nas nossas universidades.⁸⁰

O facto de os dois conceitos terem tido origem em campos científicos distintos, respetivamente na biologia (sexo, designando características específicas da anatomia, fisiologia, inscritas no corpo) e nas ciências sociais (género, designando comportamentos, pensamentos e sentimentos), não impediu que se confundissem e nos anos 60, o termo «sexo» já era usado por feministas para englobar os significados social e cultural hoje atribuídos ao termo «género»:

⁷⁸ Seguem-se alguns eventos académicos organizados no Brasil sobre a temática: Colóquio «Género, igualdade de oportunidades, saúde sexual e reprodutiva e desenvolvimento» (2006) da Associação para o Planeamento da Família; «II Colóquio Internacional “Gênero e Globalização: sexualidade, maternidade e envelhecimento» (2012) do Núcleo de Estudos de Género Pagu, da Universidade Estadual de Campinas; Palestra «Diversidade Sexual e Género» (2012) Escola de Formação e Capacitação Profissional da Fundação CASA, S. Paulo; «VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Género da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura» (2012); «O colóquio nacional de estudos de género e história» (2013) do Departamento de História da Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro-Guarapuava).

⁷⁹ A ONU passou na década de setenta a desempenhar um papel central na defesa dos interesses das mulheres, realizando diversas ações e conferências: conferência do México (1975), de Copenhaga (1980), de Nairobi (1985), de Viena (1993), de Pequim (1995, 2000, 2005, 2010); criação do *Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher* (1976), do *Instituto Internacional de Pesquisas e Capacitação para o Progresso da Mulher* (1976), do *Escritório de Assessoria Especial para Questões de Género e Promoção da Mulher* (1977); fusão de quatro dos organismos anteriores em *ONU Mulheres* (2011); conferências ministeriais europeias sobre a igualdade do género preparadas pelo comité *Diretor para a Igualdade entre Mulheres e Homens do Conselho da Europa* ocorridas em Estrasburgo (1986), Viena (1989), Roma (1993), Istambul (1997), Skopje (2003) e Estocolmo (2006).

⁸⁰ Salienta-se o aparecimento de estudos feministas recentes cujo enfoque é dar visibilidade às lutas e ao pensamento reivindicativo das mulheres nos meios académicos: *Dicionário do Feminino – séculos XIX-XX*, dirigido por Zília Osório de Castro e João Esteves (2005), *Dicionário da Crítica Feminista*, organizado por Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005), *O Longo Caminho das Mulheres: Feminismo 80 anos Depois*, organizada por Lúcia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim e Teresa Sousa de Almeida (2007), *Congresso Feminista 2008*, coordenada por Maria José Magalhães, Manuela Tavares, Salomé Coelho, Manuela Góis e Elisa Seixas (2010), *Feminismos em Portugal (1947-2007)*, tese de doutoramento de Manuela Tavares (2011).

«In the 1960s English-speaking feminists introduced the sex/gender distinction as a strong defence against the biologically deterministic meanings that were predominant in understandings of the term woman in masculine theorizing».⁸¹

O significado que é atribuído a *género* é, então, o de uma construção sócio-cultural de carácter histórico que pré-definiu o masculino e o feminino determinando funções sexuais, sociais e simbólicas, a partir das quais se configuram aspetos diferenciais específicos do feminino e do masculino. A este propósito, Judith Butler acrescenta o carácter punitivo do género instituído cultural e socialmente, na medida em que os nossos atos não são individuais, mas sociais, obedecem a regras e se há uns atos que correspondem às expectativas que foram convencionadas para determinado sexo, há outros que as contrariam e que são punidos socialmente:

«... ser mulher é ter-se *tornado* mulher, é forçar o corpo a tornar-se um signo cultural, a materializar-se em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada, e fazê-lo como um projecto corporal continuado sustentado e repetido. A noção de um 'projecto' sugere, contudo, a força geradora de uma vontade radical, e porque o género é um projecto que tem como fim a sua sobrevivência cultural, o termo 'estratégia' sugere melhor a situação de aprisionamento, mediante a qual o género é uma representação com consequências claramente punitivas».⁸²

Pensemos, por exemplo, no amor maternal, o qual é considerado por Elisabeth Badinter como «um valor ao mesmo tempo natural e social»⁸³ porque, apesar de ser a mulher a ter a capacidade biológica de gerar e de dar à luz vida, não é comum a todas as mulheres o sentimento maternal pelos seus filhos.⁸⁴ Também na evolução deste sentimento contribuiu o fator cultural sobre o natural. Se bem que haja quem defenda a existência de uma ligação visceral entre mãe e filho, desde o nascimento, esta conclusão não é unânime pois também há quem defenda que este sentimento é uma construção social que foi ganhando forma ao longo do tempo, já que tempos houve em que as mães não cuidavam dos seus filhos, muitos recém-nascidos eram mortos ou morriam por falta de cuidados, outras entregavam-nos a amas e só quando foi necessário assegurar a preservação da família, já que a taxa de mortalidade infantil era muito elevada, é que

⁸¹ Christina Hughes, *Key Concepts in Feminist Theory and Research*, pág. 12.

⁸² Judith Butler, «Actos performativos e constituição do género...», in Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (org.), *Género, cultura visual e performance. Antologia crítica*, pág. 73.

⁸³ Elisabeth Badinter, *Amor Incerto. História do amor maternal do séc. XVII ao séc. XX*, pág. 143.

⁸⁴ Mais adiante, iremos exemplificar este aspeto com as personagens Maria Ema, Simone e outras mães presentes nas narrativas a estudar.

surgiu a necessidade de alimentar e proteger os filhos. Badinter, com a sua formação em filosofia, refletiu sobre este assunto em 1980 e escreveu que, contrariamente à fêmea animal (mamíferos) que protege sempre a sua cria, a mulher nem sempre segue a natureza:

«Responder-me-ão que levanto por minha vez a hipótese discutível de que o amor materno não é inato. É exato: acredito que ele é adquirido ao longo dos dias passados ao lado do filho, e por ocasião dos cuidados que lhe dispensamos».⁸⁵

Paralelamente a este conceito de amor maternal, também há os que defendem que a reprodução humana é apenas uma capacidade biológica, natural. Se no ponto anterior conseguimos encontrar lógica no facto de o amor maternal ter algo de cultural, também aqui somos capazes de defender a ideia de que na reprodução humana se fundem o natural e o cultural, na medida em que o ser humano não se limita a procriar, a dar vida, mas em simultâneo a educar; não só é específico da sexualidade como carece de uma estrutura culturalmente definida – a socialização e a educação da criança não estão dissociadas do ato de dar à luz – opinião que não será certamente unânime.

Ao refletirmos sobre amor maternal e reprodução humana, ocorre-nos questionarmo-nos sobre um outro conceito que aparentemente privilegia a natureza – «emoções». Serão as emoções algo natural ou cultural? Serão mais propícias a um género do que ao outro? Homens e mulheres sentem e expressam o que sentem de igual forma? Encontrar-se-ão as emoções mais ligadas ao feminino do que ao masculino? O psiquiatra francês Alain Braconnier dedicou-se ao estudo das emoções humanas e questionou-se sobre os motivos que levam as mulheres a chorar mais do que os homens. Na Introdução a *O Sexo das Emoções*, o autor afirma existirem diferenças afetivas entre os dois sexos, mas acrescenta que tais diferenças «distinguem-se menos pela natureza do que sentem do que pelo sentido aparente, o significado escondido ou a expressão que assumem os seus sentimentos».⁸⁶ Um pouco mais à frente, acrescenta:

«Desde há muito tempo que temos por adquirido que as mulheres são mais emotivas do que os homens. Será isto verdade? De facto, a principal diferença não está aí. As investigações feitas recentemente em psicologia estão todas de acordo: as mulheres exprimem mais facilmente o que sentem e percebem melhor o que os outros sentem. Não são, portanto, mais emotivas, mas comunicam melhor as suas emoções do que os

⁸⁵ Elisabeth Badinter, *Um amor conquistado. O mito do amor materno*, pp. 13-14.

⁸⁶ Alain Braconnier, *O Sexo das Emoções*, pág. 11.

homens. (...) Aprendemos desde a mais tenra idade a comover-nos de forma diferente. Para além da genética, é a educação, no sentido amplo do termo, que favorece o desenvolvimento das diferenças».⁸⁷

Daqui se reforça a noção de que todos os nossos atos possuem uma forte componente social e cultural. Cada um de nós é um conjunto de normas instituídas, mantidas e repetidas. Trata-se de uma categorização imposta que normaliza os comportamentos esperados por parte de homens e mulheres e que contribui para a construção das noções do eu e do outro. Podemos dizer que, tal como as características da personalidade de cada um refletem a conduta do indivíduo (o que faz, o que pensa), também a ideologia de uma cultura reflete a conduta de uma sociedade (o que é aceite ser feito e pensado). Cada sociedade, cada cultura, define o que é adequado para cada pessoa, partindo do sexo biológico e generalizando ao género, logo, cada pessoa gere o seu comportamento de acordo com as expectativas sociais. Por exemplo, a menina que não brinca com bonecas é apelidada de maria-rapaz, mas é socialmente tolerada, enquanto que o rapaz que brinca com bonecas é dissuadido de o fazer porque a exigência social sobre o género masculino é superior, como abordaremos de seguida. Outro exemplo que o comprova é aquele que pode ser encontrado em muitos desfiles de carnaval, em que alguns homens se vestem com adereços femininos, pois só nesses dias podem assumir um comportamento que não é tolerado nos restantes dias do ano.

Ao sexo masculino parecem estar interditos certos comportamentos, do ponto de vista cultural, sob pena de ser considerado pouco masculino ou efeminado o que é visto como incompatível como aquele que foi sempre considerado o sexo forte. Mas como todas as questões polémicas, também esta não recebeu consenso e há quem se tenha interessado por desmistificar esta supremacia masculina. Elisabeth Badinter, de quem já falámos anteriormente, na década de setenta, publicou um livro sobre o tema da masculinidade. A obra, intitulada *XY*, põe em questão a importância do par de cromossomas que determina o sexo e traz à discussão ideias que até então eram consideradas estanques. Acerca do maior rigor que é exigido ao homem, Badinter, nessa obra, afirma que é exigido do homem determinada conduta, como se se tratasse de um ser sempre em construção, que deve estar sempre atento ao que faz e como faz, enquanto a feminilidade da mulher é mais natural, mais espontânea, não estando sujeita a tantos rótulos. Esta questão, defendida por este prisma, apresenta a identidade

⁸⁷ *ibidem*, pp. 11-12.

masculina como algo muito frágil, colocando-a num plano inferior à feminina que é apresentada como algo mais estável:

«Être un homme se dit plus volontiers à l'impératif qu'à l'indicatif. L'ordre si souvent entendu: 'sois un homme' implique que cela ne va pas de soi et que la virilité n'est peut-être pas si naturelle qu'on veut bien le dire. A tout le moins, l'exhortation signifie que la détention d'un chromosome Y ou d'organes sexuels masculins ne suffit pas à circonscrire le mâle humain. Être un homme implique un travail, un effort qui ne semble pas être exigé de la femme. Il est plus rare d'entendre: 'Sois une femme', comme un rappel à l'ordre, alors que l'exhortation au petit garçon, à l'adolescence et même à l'adulte masculin est propos courant dans la plupart des sociétés. Sans en être pleinement conscients, nous faisons comme si la féminité était naturelle, donc inéluctable, alors que la masculinité devrait s'acquérir et se payer cher. L'homme lui-même et ceux qui l'entourent sont si peu sûrs de son identité sexuelle, qu'on exige des preuves de sa virilité».⁸⁸

Aqui chegados, somos levados a postular que, se é certo que a biologia e a cultura andam de mãos dadas na construção da identidade de cada um de nós, também é certo que os comportamentos não são estanques e os homens não possuem apenas comportamentos masculinos e as mulheres apenas femininos. Retomando agora as questões que colocámos na Introdução – o facto de se nascer biologicamente rapaz ou rapariga implica a adoção de comportamentos de homem e mulher, respetivamente? Existe correspondência entre sexo e género? A resposta é não. Nem sempre. Só tomando o género como representação, sem o sobrepor ao sexo, é que se pode compreender por que é que em contextos diversos, em que as mulheres fazem o que os homens fazem, ocorram comentários como: tem uma liderança masculina, comporta-se como um homem. Como a mulher não mudou de sexo, simplesmente assumiu um papel de que supostamente só os homens são capazes, no conhecimento do senso comum, ela deixou de ser *feminina*, masculinizou-se, uma vez que a representação do que é ser mulher se define por outros traços, outros comportamentos. É sob este prisma que vamos analisar as personagens ficcionais da obra de Lídia Jorge, questionando, neste ponto da nossa investigação, com interesse, a existência de certos comportamentos masculinizados nas personagens-mulheres e/ou outros efeminados nas personagens-homens.

Não nos atrevemos a ser tão radicais a ponto de defender uma pluralidade de sexos, porém somos de opinião de que o conceito «género» pode vir a incluir novos traços, conduzindo à aceitação de uma liberdade sexual, afastada de normas, regras e

⁸⁸ Elisabeth Badinter, *XY. De l'identité masculine*, pág. 14.

preceitos, que legitimize o que até agora é considerado marginal. Se o género é um conceito fabricado, construído, pelo homem, pode registar a evolução que o tempo lhe trazer. É o que iremos comprovar com base na obra narrativa de Lília Jorge. A este propósito, recorreremos, mais uma vez, ao pensamento de Judith Butler que afirma existir uma ordem compulsória que assenta na associação entre sexo/género/prática sexual:

«Na verdade, se o género é o significado cultural que o corpo sexuado assume, e se esse significado é co-determinado pelos vários actos e pela sua percepção cultural, então dir-se-ia que, em termos culturais, não é possível reconhecer o sexo como distinto do género».⁸⁹

A filósofa feminista americana destaca a necessidade de subverter essa ordem compulsória, desmontando a obrigatoriedade entre sexo, género e desejo:

«Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established»⁹⁰

já que considera os nossos atos como *performances* inscritas num código de condutas de género – conceito idêntico ao de representação social de Moscovici e Jodelet de que falámos atrás. As comunidades de *gays* e lésbicas, os transexuais e os *travesti* que, de acordo com as normas, desempenham comportamentos transgressores por possuírem traços que contrariam a distinção entre o que é feminino e masculino (ao considerá-los transgressores, estamos a sujeitar-nos a uma norma e a submetermo-nos a uma construção cultural que estabelece distinções entre os géneros) são o exemplo de grupos que tendem a subverter a ordem compulsória de Butler. Estarão esses grupos a mostrar que a ordem compulsória é apenas uma *performance*? Serão os nossos comportamentos apenas uma imitação dos comportamentos dos outros? Poderão algum dia estes grupos marginais vir a ser enquadrados num perfil renovado e legítimo que, por enquanto, não tem lugar para eles? São questões que deixamos em aberto e através das quais concluímos que o termo «género» tem vindo a evoluir ao longo das décadas, passando das inscrições culturais assentes no sexo ao desempenho de cada um de nós baseado nas interações sociais.

Assim sendo, os conceitos «feminino» e «masculino» começaram por ser meramente sexuais, sem lhes ser dada nenhuma outra importância, como sabemos. O

⁸⁹ Judith Butler, *op. cit.*, pág. 76.

⁹⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, pág. 11.

mesmo seria dizer que, de uma maneira geral, pertencer ao sexo feminino equivalia a ser inferior, dominado, dependente; em oposição, pertencer ao sexo masculino correspondia a ser superior, dominador, independente, distinção outrora aceite, atualmente alvo de discórdia. Mas questionamo-nos agora: será que houve uma tentativa de igualar ambos ou, pelo contrário, de afirmar e valorizar cada um pelas suas diferenças?

Mesmo passado algum tempo e tendo-se registado algum progresso, fomos continuando a assistir a campanhas dissuasoras das potencialidades da mulher por teóricos mais conservadores. Durkheim defendeu a ideia da existência de funções distintas entre homens e mulheres, assente na especialização e diferenciação dos papéis femininos e masculinos, fundamentadas por uma distinção anatómica:

«O volume do crânio do homem e da mulher, mesmo quando se comparam indivíduos de idade igual, de estrutura igual e de peso igual, apresenta diferenças consideráveis a favor do homem, e esta desigualdade vai igualmente, crescendo com a civilização, de maneira que do ponto de vista da massa encefálica e, por consequência, da inteligência, a mulher tende a diferenciar-se cada vez mais do homem».⁹¹

De acordo com os apoiantes deste ponto de vista, continuava a ficar reservado ao sexo feminino, apenas, o papel expressivo de manter o bem-estar e o equilíbrio afetivo da família. Assim, o feminino ficava definido sobretudo por funções familiares (esposa e mãe) enquanto o masculino se definia através de uma atividade profissional e ligação com o exterior. Esta conceção de feminino pode ser resumida através do que Betty Friedman designou como «mística feminina»,⁹² uma construção masculina na qual a maternidade e a vida doméstica eram as ocupações mais compensatórias para a mulher.

As preocupações de género tiveram a sua origem na luta que as mulheres foram travando com medidas que pretendiam eliminar a subalternização do feminino e igualar os direitos e os deveres entre homens e mulheres, embora sem lhe atribuírem a designação *género* que só passou a ser utilizada a partir do século XX com o desenvolvimento dos estudos de género/estudos sobre as mulheres.

⁹¹ Émile Durkheim, *A divisão do trabalho social*, pág. 3.

⁹² Betty Friedman publicou, em 1963, o livro *The Feminine Mystique (A Mística Feminina)*.

É certo que a História trouxe até nós impressionantes figuras de mulheres dominadoras e liderantes, mas apresentadas como exceções do seu sexo, detendo as características que tradicionalmente constituem o *masculino*: Joana d’Arc, transfigurada em homem para salvar a França porque não havia um homem para o fazer, é um exemplo paradigmático. Esta evolução foi lenta (e continua a sê-lo) como o documentam certos depoimentos que ainda atualmente são tecidos a propósito das desigualdades entre homens e mulheres. A propósito da lenta alteração das mentalidades, Lídia Jorge, consciente de que o papel do escritor é dar conta dos avanços ou retrocessos da sociedade, criando uma nova realidade a partir da realidade, apresenta-nos a sua consciência atual:

«É mais fácil construir uma estrada do que mudar a mentalidade do homem»⁹³

e é com a consciência desta mentalidade rígida da sociedade que a autora traça as mensagens políticas e sociais que extravasam dos seus textos, detendo-se, sobretudo, nas personagens femininas que se libertam das amarras com que o seu sexo biológico as prende. É o que iremos confirmar.

Existiram, ao longo dos tempos, algumas movimentações feministas em luta pelos direitos das mulheres. Olympe de Gouges, em 1790, redigiu a «Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne»⁹⁴, na qual defendeu que se «a mulher tem o direito a subir ao cadafalso; ela deve igualmente ter o direito de subir à Tribuna» (artigo X), tomada de posição que teve como consequência a morte na guilhotina em 1793; Mary Wollstonecraft, em Inglaterra, no século XVIII (1792), publicou «A vindication of the rights of women», argumentando que a distinção sexual que os homens tinham defendido era arbitrária e que as mulheres deveriam ter acesso à educação sob pena de a ausência de educação condicionar as suas atitudes:

«Contendind therefore, that the sexual distinction which men have so warmly insisted upon, is arbitrary, I have dwelt on an observation, that several sensible men, with whom I have conversed on the subject, allowed to be well founded; and it is simply this, that the little chastity to be found amongst men, and consequent disregard of

⁹³ Lídia Jorge em entrevista a Ana Daniela Soares, transmitida em direto pela RDP-Antena 2, 11. 03. 2014.

⁹⁴ Olympe de Gouges (1748-93) foi uma feminista, revolucionária, jornalista e escritora francesa. Escreveu a «Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã» (1791) que é uma versão crítica da «Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão» nascida da Revolução Francesa (1789), ela mesma inspiradora da Declaração Universal dos Direitos do Homem (1948).

modesty, tend to degrade both sexes; and further, that the modesty of women, characterised as such, will often be only the artful veil of wantonness instead of being the natural reflection of purity, till modesty be universally respected»⁹⁵

«Contending for the rights of woman, my main argument is built on this simple principle, that if she be not prepared by education to become the companion of man, she will stop the progress of knowledge and virtue; for truth must be common to all, or it will be inefficacious with respect to its influence on general practice. And how can woman be expected to co-operate unless she knows why she ought to be virtuous?»⁹⁶

em Portugal a Rainha D. Leonor, no século XVI, escolheu *Espelho de Cristina* de Christine de Pisan para ser um dos primeiros livros impressos em Portugal,⁹⁷ sendo como um manual de instruções para as mulheres fazerem valer a sua inteligência e vingarem num mundo de homens. Sobre *Espelho de Cristina*, salientaremos apenas um ponto pela sua singularidade e que se torna importante para este nosso estudo - a autora (recordemos que viveu no século XIV) incita as mulheres a terem coração de homem para que possam saber de todas as coisas e não serem enganadas por ninguém. Ser homem equivalia a ser sábio e respeitado. Do excerto abaixo transcrito, sobressai a ideia de que a mulher, para poder assumir uma posição de comando e mesmo de autonomia na condução da sua vida, das suas terras e rendas, devia incorporar valores masculinos e não se comportar como mulher, no que está implícita a valorização da sua inteligência. Não sendo a estas movimentações que pretendemos dar realce, é, contudo, este crescendo de conhecimento e de atitude o que veremos acontecer com as personagens da obra de Lúcia Jorge, especialmente naquelas em que iremos valorizar um crescimento na sua personalidade:

«E conuem a tal dona o a donzella que ella entenda os dereytos das rendas et trebutos et de todas as outras maneyras que som em dereyto de senhorya segundo o custume de desuayradas comarcas de guisa que ella nom possa seer enganada. E por que os guouernadores de terras et jurdições de boamente enguonom quem podem ella se deue guardar. E nom aja por vergonha de fallar com elles. E aprender como se

⁹⁵ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women - With Structures on Political and Moral Subjects*, cap. XIII.

⁹⁶ *ibidem*, cap. III.

⁹⁷ Christine de Pisan foi a primeira mulher ocidental a viver da escrita. Nasceu em 1363, foi educada em Paris, na corte do rei de França, já que o seu pai, Thomas de Pisan, foi contratado por Carlos V na qualidade de médico-físico-astrólogo e toda a família se deslocou de Bolonha para a capital francesa. Após a morte do rei, do pai e do marido, Christine dedica-se à criação literária que passa a ser a sua única fonte de subsistência. Este tratado de educação e arte de viver em sociedade proclama a valorização da mulher como ser humano, pela educação e pela aprendizagem.

guouerna contra sua gente de maneyra que os nom enganem nem lhes façom sem razom».⁹⁸

Ondas de feminismo exacerbado, com manifestações artísticas e culturais em prol da igualdade entre o feminino e o masculino começaram a surgir no século XX. A década de 50 foi profundamente marcada por Simone de Beauvoir e pelo seu livro *O Segundo Sexo*, o qual influenciou muitas feministas nos anos 60 e, na atualidade, continua a ser uma obra de referência nestes estudos. Em 1963, Betty Friedman, uma das mais ativas líderes do feminismo internacional, escreveu o livro *A Mística Feminina*, que já mencionámos, no qual defendeu que «A única maneira, tanto para o homem como para a mulher, de se encontrar a si mesmo é fazer um trabalho criativo pessoal»⁹⁹ - apostava, sim, na igualdade de oportunidades e de capacidades para ambos os sexos.

A emancipação da mulher foi ganhando forma, encontrando-se cada vez mais mulheres a desempenhar papéis de homens, conduzindo a um esbatimento das fronteiras entre o feminino e o masculino, como veremos acontecer com as personagens ficcionais de Lúdia Jorge. Exigências como a igualdade de géneros no lugar da igualdade de sexos passaram a ser discutidas, de forma mais generalizada, a partir dos anos 70 do século XX. Lenta e gradualmente assistimos à afirmação das capacidades da mulher, cabendo-lhe um lugar ativo na comunidade, designadamente a possibilidade de integrar as forças militarizadas.¹⁰⁰

Não obstante esta intenção de se marcar a diferença, o que é certo é que as desigualdades de género continuam a existir, em menor escala, é certo, nas mais variadas vertentes da vida social: na violência doméstica, na baixa participação na vida política, na sobrecarga de tarefas domésticas, entre outras.

⁹⁸ Christine de Pisan, *O Espelho de Cristina*, folha XXXIII.

⁹⁹ Betty Friedman, *A Mística Feminina*, pág. 296.

¹⁰⁰ Esta conquista, apesar de surgir como uma vitória, era algo que na Antiguidade já se praticava na cidade de Esparta, situada na Grécia Antiga, única cidade-estado onde a mulher se via tratada quase em pé de igualdade com o homem. As raparigas eram aí educadas como os rapazes, a esposa não era confinada ao lar do marido e pertencia-lhe tão pouco que outro homem podia unir-se a ela. Pertencendo todos os filhos em comum a toda a cidade, as mulheres não se viam escravizadas a um senhor. A principal finalidade da cultura, da política e da sociedade de Esparta era formar guerreiros e guerreiras que defendessem a sua cidade.

«Não obstante as consideráveis alterações nas últimas décadas no sentido do tratamento político-jurídico-legal igualitário de homens e mulheres e de se verificar uma notável diminuição de desigualdades de género, estas, quer vistas numa perspectiva diacrónica, quer consideradas numa abordagem sincrónica, são ainda uma realidade actual e operante a vários níveis».¹⁰¹

Sobre esta questão, daremos conta do posicionamento de Lídia Jorge num dos próximos capítulos (cf. «Lídia Jorge, a literatura e o feminino», pp. 77-93).

¹⁰¹ Manuel Carlos Silva, «Desigualdades [sic] de género», *Configurações* [Online], pág. 2.

2. Feminino... o que é?

Vestiu-se para um baile que não há
Sentou-se com as últimas jóias.
E olha para o lado, imóvel.
(...)
Mas para falar de sua vida
Tem de baixar as quase infantis pestanas,
E esperar que se apaguem duas infinitas
lágrimas.

Cecília Meireles¹⁰²

Ao pensarmos no termo «feminino» surge-nos a tendência para o fazermos equivaler a «mulher», mas «feminino» e «mulher» são dois conceitos distintos. Assim sendo, também os conceitos «homem» e «masculino» o serão. Poderemos distinguir entre mulheres mais masculinas e homens mais femininos ou serão os seres humanos um misto de feminino e masculino? Poder-se-á falar em superioridade dos aspetos masculinos e inferioridade dos femininos ou estes termos devem ser substituídos por homem e mulher respetivamente e falar-se em superioridade do homem e inferioridade da mulher? Porém, o facto de usarmos o mesmo termo («feminino», por exemplo) para nos referirmos ao sexo e a posturas/comportamentos faz com que intuitivamente os associemos.

Se recuarmos aos mitos da criação, podemos comprovar como o sexo feminino dominava e quando não existia supremacia, pelo menos a igualdade entre os sexos encontrava-se presente, exemplificando com a mitologia greco-romana, na qual Gaia, a deusa-mãe, nasceu do caos e deu origem à criação; se nos detivermos na Bíblia, verificamos que é Adão o primeiro ser criado por Deus, sendo Eva desenvolvida a partir de uma costela daquele (noção atualmente contestada); no entanto, será Eva a seduzir Adão e a fazê-lo cair na tentação; se recordarmos os mitos do Antigo Egito, verificamos que Ísis era adorada como a Grande Mãe, a deusa criadora, a representação da natureza; se pensarmos em Platão, lembramo-nos do mito do andrógino que postula a necessária fusão do masculino e do feminino com vista à unidade. Neste ponto, encontra-se perfeitamente identificado feminino-mulher e masculino-homem. É nosso propósito

¹⁰² Cecília Meireles, «Retrato de mulher triste», in *Poesia Completa*.

neste capítulo centrarmo-nos no conceito «feminino» e analisá-lo de forma abstrata sem o associarmos à mulher.

Ao pretendermos concetualizar o termo «feminino», necessitamos de definir o contexto nos quais é utilizado - quando dizemos *feminino* a que nos referimos? Ao desenvolvimento da sexualidade da mulher proposto por Freud? Ao elemento feminino puro em homens e mulheres como momento originário do ser, tal como foi defendido por Winnicott? A carateres femininos presentes nos dois sexos que constituem os alicerces da subjetividade? Ao estudo dos papéis de género, condicionados pela ideologia sociocultural de cada época?

Partindo da definição apresentada pelo *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, «feminino» acarreta os seguintes significados: «relativo ou próprio de mulher; referente ao sexo caracterizado pelo ovário nos animais e nas plantas; o conjunto das mulheres; o conjunto das características físicas e psicológicas que caracterizam as mulheres». Esta simples definição parece inclinar-se para a correspondência feminino-mulher.

Começando pela psicanálise, o termo «feminino» detém uma carga polissémica, remetendo para inúmeras possibilidades de abordagens. Freud foi o primeiro psiquiatra a dar importância às angústias das mulheres, descobrindo significados até então inimagináveis. No entanto, no que se refere à teorização da psicologia feminina e da condição da mulher, foi permeável ao seu contexto histórico, impregnado pelas ideias patriarcais da sociedade e da cultura de então (visível, entre outros textos, em «A sexualidade feminina», 1931 e «Feminilidade», 1932), defendendo o masculino como comando e o feminino como subordinação. A sua teoria falocêntrica ainda causa muita polémica nos meios psicanalíticos. Alguns psiquiatras, apoiados na teoria freudiana, privilegiam a ideia do feminino como falta, carência, vazio, enquanto outros teóricos procuram compreender a psicologia feminina a partir de seus próprios padrões, não da falta, mas da presença de uma sexualidade com características próprias e autónomas em relação à psicologia masculina.

Não obstante esta teoria, Freud defendeu que a constituição do sujeito humano é bissexual («Algumas consequências psíquicas da distinção anatómica entre os sexos», 1925), nele coexistindo uma atitude mais ativa (masculina) e outra mais passiva

(feminina). Esta teoria passou a ser apoiada por muitos estudiosos na área da psicologia, tal como Florence Guignard que também defende a existência de caracteres femininos e masculinos em cada um dos sexos:

«De maneira geral, a depressão é uma doença da interioridade, logo, ligada ao feminino, assim como a perseguição é uma doença da exterioridade, logo, ligada ao masculino, mas não se pode nunca esquecer que nós, psicanalistas, falamos de qualidades psíquicas. Devemos então nos lembrar que existe feminino e interioridade no homem, como existe masculino e exterioridade na mulher».¹⁰³

A importância que se foi fazendo sentir quanto à necessidade de desconstruir os conceitos freudianos mulher/mãe, sujeito/masculino, objeto/feminino conduziu a um reconhecimento de uma sexualidade feminina para além da maternidade e consequentemente aberta à aceitação do desejo da mulher. As enormes mudanças que ocorreram nos comportamentos e papéis das mulheres no último século intensificaram as investigações sobre o tema do feminino.

Para Carl Jung, discípulo de Freud, a interpretação é diferente - «feminino» simboliza a *anima* do inconsciente que significa a personificação das tendências psicológicas femininas na mente do homem: instabilidade, sensibilidade, intuições, relação com o inconsciente. Segundo Jung, estes comportamentos são inatos ao homem, logo, depreende-se que, para este estudioso da mente, o feminino faz parte da psique masculina e faz parte do todo que é o ser humano.

No capítulo «A criatividade e suas origens» (pp. 108-138) de *O Brincar & A Realidade*, Winnicott, de quem falámos na abertura deste capítulo, abordou os fenómenos designados por elemento feminino puro e elemento masculino puro. O elemento feminino é descrito como uma experiência de identificação que apresenta a possibilidade de ser. É o seio da mãe que permite que o bebé se identifique com ela, o que leva Winnicott a afirmar que a experiência de ser é transmitida pela mãe.

«No crescimento do bebê humano, à medida que o ego começa a organizar-se, isso que chamo de relação de objeto do elemento feminino puro estabelece o que é talvez a mais simples de todas as experiências, a experiência de ser».¹⁰⁴

¹⁰³ Florence Guignard, *Jornal de Psicanálise*, pp. 23-29.

¹⁰⁴ Donald Winnicott, *O Brincar & A Realidade*, pág. 131.

O elemento feminino possibilita a criação do gesto que conduz à ilusão, perspectiva fundamental do elemento masculino. A ilusão surge quando o bebé torna o seio da mãe um objeto a partir da necessidade. O elemento feminino relaciona-se com o Ser e o masculino com o Fazer. Será esta uma das ideias que iremos ilustrar a partir da obra de Lídia Jorge:

«O elemento masculino faz, ao passo que o elemento feminino (em homens e mulheres) é». ¹⁰⁵

Nessa perspetiva, poderíamos falar de dois modos distintos de construção e de apreensão do real: o acesso subjetivo à realidade na expectativa de alcançar determinado objeto para posteriormente objetivar, mas de maneira pessoal, essa busca. É preciso ser e fazer, são essas duas facetas originárias do elemento feminino e do elemento masculino que possibilitam a coexistência do subjetivo e do objetivo. A existência dessas duas possibilidades – objetivo pessoal, subjetivo pessoal – compõe o que Winnicott denomina por «viver criativo» que implica a possibilidade de se estar de um modo subjetivo e de um modo objetivo, de tal modo que se possa captar a dimensão objetiva do mundo sem se perder a especificidade de cada um.

«O impulso criativo, portanto, é algo que pode ser considerado como uma coisa em si, algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também algo que se faz presente quando qualquer pessoa (...) se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa (...) é possível estabelecer, e estabelecer utilmente, um vínculo entre o viver criativo e o viver propriamente dito. É possível estudar as causas da perda desse viver criativo: porque pode desaparecer o sentimento que o indivíduo tem de que a vida é real ou significativa». ¹⁰⁶

Para a filosofia, e apoiando-nos em Teilhard de Chardin, a dualidade masculino/feminino é tão antiga como o universo e é assim que deve ser encarada a construção do Homem e das sociedades:

«En premier lieu, il me paraît indiscutable (en droit, aussi bien qu'en fait) que chez l'homme - même et si voué soit-il au service d'une Cause ou d'un Dieu - nul accès n'est possible à la maturité et à la plénitude spirituelles en dehors de quelque influence «sentimentale» qui vienne, chez lui, sensibiliser l'intelligence, et exciter, au moins initialement, les puissances d'aimer. Pas plus que de lumière, d'oxygène ou de vitamines, l'homme - aucun homme - ne peut (d'une évidence chaque jour plus criante) se passer de Féminin». ¹⁰⁷

¹⁰⁵ *ibidem*, pág. 132.

¹⁰⁶ *ibidem*, pág. 114.

¹⁰⁷ Teilhard de Chardin, *Le Cœur de la Matière*, pág. 67.

Também Descartes reconheceu existir uma distribuição equitativa do bom senso entre todos os seres humanos. Para este filósofo, a essência humana não era formada por homens e mulheres, mas por seres racionais, nos quais o bom senso existia distribuído equitativamente:

«... a faculdade de bem julgar e distinguir o verdadeiro do falso – propriamente o que se chama o bom senso ou a razão – é naturalmente igual em todos os homens».¹⁰⁸

Mas nem sempre a filosofia pensou deste modo. Se pensarmos em Kant, a sociedade era dual, mas nesta dualidade apostava-se na inferioridade do feminino perante o masculino, já que a feminino se associava ao que era natural, às emoções e sentimentos, ao belo, e a masculino o que era cultural, à racionalidade e objetividade, ao sublime, fazendo corresponder à mulher uma falta de autonomia racional e moral:

«Não se entenda por isto que a mulher carece de qualidades nobres ou que o sexo masculino é por completo desprovido de beleza. Deve antes aspirar-se a que em cada sexo apareçam unidas as duas qualidades, de sorte que na mulher todos os outros traços se combinem somente para fazer ressaltar o carácter do belo, nelas é o elemento decisivo, enquanto no homem sobressai o *sublime* como característica específica».¹⁰⁹

Esta noção que associa feminino a natural foi, um século mais tarde, ilustrada por Baudelaire ao definir a mulher como um ser abominável por ser natural.¹¹⁰ Segundo esta filosofia, associa-se feminino a irracional, a desordem, por oposição ao racional, à ordem, considerados atributos masculinos, confirmando o pensamento de Pitágoras, depreciativo do ser feminino: «Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem; e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher».¹¹¹ Este era o conceito desprestigiante que a Antiguidade conferia à mulher. Platão, em *Timeu*, refere o castigo que é dado àqueles que não levarem uma vida digna: «Mas, se se extraviar, recairá sobre si a natureza de mulher na segunda geração...»,¹¹² apesar de apresentar o

¹⁰⁸ Descartes, *Discurso do Método*, pág. 19.

¹⁰⁹ Immanuel Kant, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Ensaio sobre as doenças mentais*, pág. 57.

¹¹⁰ «La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable», in Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, pág. 10.

¹¹¹ Pitágoras, *apud* Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo. Fatos e Mitos*, pág. 6.

¹¹² Platão, *Timeu-Crítias*, 42, b-c.

seu conceito de amor baseado no mito do andrógino,¹¹³ em que cada um necessita da sua outra metade para ser inteiro.

Já de um ponto de vista sociológico, o feminino foi associado por um lado a fertilidade, a gestação, a vida, e por outro a impureza, a menoridade, a perigo, de que os mitos de Eva e de Pandora são exemplo, conferindo à figura masculina o papel da autoridade. A figura do pai e da autoridade masculina foram sempre reflexo da imagem de Deus, também Ele uma representação do masculino a demarcar a génese da Humanidade em termos judaico-cristãos. Esta noção de menoridade atribuída à mulher complementa-se se lhe associarmos o conceito de sexualidade feminina que foi sempre menosprezado: pecado, ausência de prazer, vergonha, promiscuidade de espaços, desconhecimento sobre o corpo, aborto e prostituição.

A nível histórico-cultural, tem-se assistido a um desenvolvimento e a uma maior aceitação da figura feminina, a qual foi deixando de estar confinada à noção de natureza, passando pelo processo evolutivo que a cultura e a evolução dos tempos lhe foi atribuindo. Nunca se equacionou a questão masculina, o que lhe assegurou sempre um estatuto estável nas sociedades, porém a questão feminina, essa, sim, é que tem sido alvo de legislações e estudos específicos. Se em tempos longínquos, o corpo feminino e o poder associado à fertilidade tornaram a mulher fonte de veneração, outros tempos e mentalidades houve em que ao feminino se associou a inferioridade, a dependência, circunstâncias por demais marcantes na história das mulheres. Contudo, esta segurança que é associada ao masculino entra em contradição com o que afirmámos no capítulo precedente relativamente ao facto de a natureza masculina precisar de garantir a sua estabilidade através de comportamentos que a definam como tal. Isto significa que foi o longo historial da mentalidade patriarcal que ditou a forma como a facção dominante da sociedade se devia comportar de modo a conservar a sua supremacia e domínio, tornando de difícil aceitação a assunção de posturas mais sentimentais ou inseguras, por exemplo, com iremos verificar através das personagens a estudar em Lídia Jorge.

¹¹³ «Portanto cada um de nós é uma fracção do ser humano para a qual existe complemento, visto que este ser foi cortado como se cortam os linguados e, dividiu-se. Cada um procura perpetuamente o seu complemento. Nestas condições, os homens que são uma parte deste composto dos dois sexos a que se chamava então andrógino, amam as mulheres (...)», Platão, *O Banquete*, 191 d.

Chegados a este ponto da nossa reflexão, podemos concluir que o indivíduo, em geral, e a mulher, em particular, neste processo evolutivo cultural, tem vindo a ser encarado como um misto entre natureza e cultura e que a ênfase ou exaltação que é conferida aos valores femininos é determinada pela importância que uma dada sociedade lhe atribui. Para Joaquim Cerqueira Gonçalves, se quisermos valorizar as capacidades singulares de cada elemento, deveremos considerar o ser feminino e não a natureza feminina,¹¹⁴ a individualidade e não a universalidade.

Atentemos na especificidade do que é ser feminino. Não é o alvo do nosso estudo demorarmo-nos na compreensão e na evolução social do indivíduo sexual, seja ele feminino ou masculino, mas na definição daquilo que distingue o feminino. Aceita-se/ Espera-se que a mulher demonstre certos comportamentos femininos e não se espera que o homem os evidencie, mas é possível que tanto a mulher como o homem exibam as mesmas posturas. Ao categorizar as características humanas e comportamentos em *feminino* e *masculino* estamos a basear-nos na cultura dominante de qualquer sociedade, pois os traços que são normalmente considerados femininos têm a ver com aspetos biológicos, psicológicos, comportamentais e sociais, e estamos a partir da representação social de tais conceitos.

Questionamo-nos agora: Que traços definem o feminino? No ensaio de Kant a que já fizemos referência, este filósofo enumera os traços que distinguem a mulher do homem, num paralelismo de oposições, que enformam a tese de belo e sublime que o autor atribui respetivamente ao feminino e ao masculino. Assim, beleza, asseio, sensibilidade, elegância, decência, afeto, bondade, compaixão, vaidade e perspicácia são as qualidades femininas. Entende este filósofo que a inteligência pertença a ambos, embora no feminino seja «um *entendimento belo*» e no masculino «um *entendimento profundo*»¹¹⁵ distintos pelo grau de meditação, contemplação, raciocínio e reflexão que cada um dos sexos é capaz de exercer.

Num interessante estudo apresentado por Maria Manuela Costa, cujo título expressa na perfeição a conclusão a que chega no final - «A guerra dos sexos... o eterno

¹¹⁴ Terminologia usada por Joaquim Cerqueira Gonçalves, com a qual concordamos em «Natureza feminina ou ser feminino?», in Maria Luísa Ribeiro Ferreira (org.), *Pensar no Feminino*, pp. 13-19.

¹¹⁵ Immanuel Kant, *op. cit.*, pág. 58.

feminino face a face com o eterno masculino» - é-nos apresentado o contraste em simultâneo com a complementaridade de que feminino e masculino se enformam, marcando ambos presença simultânea na vida social dos seres humanos desde sempre e até sempre, provavelmente. Perante o sexismo masculino existente na sociedade, a autora expõe, em paralelo, «as duas faces de Adão» - os estereótipos do feminino e do masculino – propondo-se categorizar ambos a partir de inquéritos realizados. Dessa análise, concluiu que o estereótipo feminino é associado à expressividade, aos afetos e detém a função de objeto sexual enquanto que o masculino se liga à atividade, ao domínio e à autonomia. Foi o que a mentalidade dominante foi construindo ao longo dos tempos e que as pessoas, quando questionadas, tendem a reproduzir.

«Resumindo, de acordo com este estudo, a noção de estereótipo feminino limita-se às funções afetivas e de objeto sexual, não englobando áreas como a multifuncionalidade, a dominância ou a autonomia, enquanto que a noção de estereótipo masculino não refere funções afectivas, mas evidencia a área instrumental, de autonomia, de dominância e de sociabilidade».¹¹⁶

Citando Tomkins, a autora descreve os afetos femininos – medo e desgosto – como afetos inferiores e os masculinos – excitação e fúria – como superiores.

«A caracterização do macho engloba cenas da infância nas quais os chamados afectos ‘superiores, masculinos’ – como a excitação e a fúria – foram socializados no sentido de serem favorecidos sobre os chamados afectos ‘inferiores, femininos’ – como o desgosto e o medo».¹¹⁷

Verificou o mesmo estudo que a escolaridade dos homens inquiridos influenciava os resultados pois os mais instruídos tendiam a aceitar as mulheres não detentoras dos papéis tradicionalmente femininos, mas os menos instruídos rejeitavam-nas. Aos primeiros, a autora apelidou-os de sexistas benevolentes (não conferem esses atributos à mulher, mas aceitam-nos) e aos segundos de sexistas hostis (não lhes conferem nem aceitam tais atributos). No entanto, como finalização do seu trabalho, a autora conclui que a multifuncionalidade começa a ser uma característica que o género feminino vai evidenciando, ao mesmo tempo que a afetividade começa também a revelar-se no género masculino, apesar de se manter o predomínio do masculino na sociedade. Atrevemo-nos a afirmar que se os inquéritos fossem realizados atualmente e

¹¹⁶ Maria Manuela Costa, «A Guerra dos sexos... o eterno feminino face a face com o eterno masculino», pág. 289.

¹¹⁷ *ibidem*, pág. 284.

às gerações que acabaram de chegar à idade adulta, os resultados apresentariam uma tendência mais equilibrada entre o que define o feminino e o masculino.

«As mulheres acedem, cada vez mais, às tarefas ditas masculinas. A dimensão dita instrumental de multifuncionalidade começa a ser um campo em que também se afirmam, enquanto a expressividade e a afectividade, dimensão rotulada como presença exclusiva do género feminino, começa também a imiscuir-se no género masculino. Mesmo assim, continua a existir, nas sociedades actuais, o domínio da competência do masculino, afirmando-se na religião, na política ou no trabalho».¹¹⁸

Também Lígia Amâncio se dedicou a estudo idêntico em dois momentos (1986 e 1992) e das respostas obtidas, verificou que o estereótipo feminino se associava a afeto, beleza, sensibilidade, dependência, fragilidade, submissão e inferioridade (sem oscilações significativas no intervalo de seis anos que decorreu entre os dois estudos) e que o estereótipo masculino se associava a audácia, coragem, desinibição, desorganização, empreendedorismo, força, independência, objetividade, racionalidade, segurança, seriedade.¹¹⁹ Neste caso, notou-se no segundo estudo a inclusão de aspetos relacionados com a capacidade de agir do homem, dotando-o de objetividade, racionalidade, segurança, o que deixa perceber que passou a associar-se ao masculino a capacidade de controlar as suas ações, através da razão.

«Além disso, e como esperávamos, verifica-se uma mudança qualitativa no estereótipo masculino, que passou a incluir uma dimensão de instrumentalidade, representada pelos traços objectivo, racional, lutador e seguro (...). No caso do estereótipo masculino passámos, assim, de uma imagem patriarcal, no primeiro estudo, caracterizada pelo autoritarismo (do chefe de família?) e pela razão da força, para uma imagem onde emerge a força da razão e o controlo sobre o destino individual».¹²⁰

Maria do Rosário Silva Leite e Maria das Graças Alves Rodrigues, pertencentes ao Grupo de Estudos de Brasilidade da Universidade Federal de Paraíba, partindo da análise da figura de Penélope,¹²¹ apresentam a dissimulação e o fingimento como características femininas necessárias para a execução do plano da mulher de Ulisses que associa a esperteza ao seu objetivo como uma estratégia para tardar a resposta exigida

¹¹⁸ *ibidem*, pág. 294.

¹¹⁹ Lígia Amâncio, «Género – Representações e Identidades», in *Sociologia – Problemas e Práticas*, pág. 133.

¹²⁰ *ibidem*, pág. 134.

¹²¹ Maria das Graças Alves Rodrigues Maria do Rosário Silva Leite, «A Identidade do Feminino segundo Margaret Atwood».

pelos seus pretendentes. A obediência e submissão que aparenta demonstrar pelo sogro, Laertes, para quem tece uma mortalha, fazem-na adiar a decisão, comprovando a sutileza de Penélope.

A questão das diferenças entre feminino e masculino e a constatação do predomínio do masculino que interessou estas autoras foi também questão analisada pela antropóloga e sociólogo franceses Françoise Héritier e Pierre Bourdieu que, em duas publicações, separadas apenas por dois anos – *Masculin/Feminin, la pensée de la différence* (1996) e *La domination masculine* (1998), respetivamente – refletiram sobre o que deu origem a tal separação. Para Bourdieu, essa diferenciação é uma construção social resultante de uma visão androcêntrica do mundo que, ao longo dos tempos, foi conferindo virilidade ao homem, e inferioridade à mulher, em função das suas características biológicas. Assim sendo, a mulher é uma construção masculina:

«A força particular da sociodiceia masculina vem-lhe do fato de acumular e condensar duas operações: *legitima uma relação de dominação inscrevendo-a numa natureza biológica que é ela própria uma construção social naturalizada*».¹²²

Para Françoise Héritier, a diferenciação entre o masculino e o feminino advém da capacidade da mulher de gerar vida e o domínio masculino resulta não da inferioridade feminina, mas da vontade dos homens de controlar a fecundidade das mulheres, quase uma inveja do útero:

«Ao procurar saber de onde poderia provir esta ‘valência diferencial dos sexos’, quais seriam os fenómenos primeiramente tomados em consideração para explicar a sua presença universal, cheguei à conclusão hipotética de que se trata menos de um *handicap* do lado feminino (fragilidade, menor peso, menor figura, vantagem da gravidez e do aleitamento) que da expressão de uma vontade de controlo da reprodução da parte daqueles que não dispõem desse poder tão particular»¹²³

(«privilégio exorbitante que têm as mulheres de engendrar os dois sexos», fazendo com que «de uma forma saia outra forma»). Este esforço de controlar a reprodução contou com estudos importantes, como foi o caso das investigações de Lévi-Strauss sobre a proibição do incesto que provam que o homem, ao impedir a reprodução de famílias fechadas sobre si mesmas, ampliava as relações sociais com base na troca de mulheres de umas famílias para outras, impondo uma aliança sociológica entre os seres humanos

¹²² Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, pág. 20.

¹²³ Françoise Héritier, *Masculino Feminino. O Pensamento da Diferença*, pág. 25.

em detrimento de uma aliança consanguínea, elevando os fatores de ordem cultural acima dos naturais:

«A proibição do incesto e a exogamia têm uma função essencialmente positiva (...) sua razão de ser consiste em estabelecer, entre os homens, um vínculo sem o qual não poderiam elevar-se acima da organização biológica para atingir a organização social».¹²⁴

«O grupo biológico não pode mais estar só, e o vínculo de aliança com uma família diferente assegura o domínio do social sobre o biológico, do cultural sobre o natural».¹²⁵

Esta teoria que coloca o homem no estatuto de sujeito e a mulher no de mero objeto de troca comprova uma visão androcêntrica da sociedade e comprova a determinação do homem em controlar a reprodução feminina, daí a hierarquia existente entre o masculino e o feminino defendida por Héritier e Bourdieu:

«É na lógica da economia de trocas simbólicas, e, mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento que fixa às mulheres o seu estatuto social de objectos de troca definidos em conformidade com os interesses masculinos e votados a contribuir assim para a reprodução do capital simbólico dos homens, que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais. O tabu do incesto em que Lévi-Strauss vê o acto fundador da sociedade, na medida em que implica o imperativo da troca entendida como comunicação igual entre os homens, é correlativo da instituição da violência pela qual as mulheres são negadas enquanto sujeitos da troca e da aliança que se instauram por meio delas, mas reduzindo-as ao estatuto de objectos ou, melhor, de *instrumentos simbólicos* da política masculina: votadas a circular como signos fiduciários e a instituir assim relações entre os homens, são reduzidas ao estatuto de instrumentos de produção ou de reprodução do capital simbólico e social».¹²⁶

Embora ambos os estudiosos franceses reconheçam que as mulheres, nas sociedades ocidentais modernas, tenham conseguido certas conquistas, especialmente nas últimas décadas, ambos observam que se mantém a hierarquia da diferença masculino/feminino. É o que Bourdieu denomina de «permanência na mudança» e que é corroborado por Héritier:

«O que chama a atenção, apesar dos ajustamentos diversos, são as constantes. Se o papel actual dos actores sociais é extremamente importante, no desgaste das diferenças vividas, principalmente nas sociedades desenvolvidas, se assistimos à produção de

¹²⁴ Claude Lévi-Strauss, *As Estruturas Elementares do Parentesco*, pág. 533.

¹²⁵ *ibidem*, pág. 520.

¹²⁶ Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, pág. 37.

mutações profundas, quer de origem técnica (as biotecnologias), quer pela evolução dos costumes (as mudanças intervenientes no seio da família, no exercício da sexualidade, etc.), não me parece entretanto que isso tenha surgido no tempo em que a relação dos sexos seria necessária e universalmente concebida como uma relação igual, do ponto de vista intelectual e prático. Parece-me difícil aí chegar, tendo em conta a estreita ligação existente, segundo o meu ponto de vista, entre os quatro pilares fundadores de toda a sociedade».¹²⁷

Concordamos em pleno com estas palavras e com a constatação da manutenção da supremacia masculina ainda nos tempos atuais. Senão vejamos: tantas obras têm sido escritas por mulheres alegando o direito à igualdade – o homem não tem sentido necessidade de afirmar o seu estatuto na sociedade; a imagem comercial que as revistas e a televisão vendem da figura feminina é aquela em que predomina a beleza, a juventude, a sensualidade, o erotismo – o homem é aquele que compra essa imagem, não precisa de afirmar os seus atributos físicos; é o «eterno feminino» que continua a ser procurado por mulheres e homens – não é o eterno masculino; se nos queremos referir à generalidade dos seres humanos, o termo que utilizamos é o «homem». Porém, também somos de opinião que o ideal de feminino atual se aproxima (e muito) do masculino: as revistas dirigidas à mulher, ostentando o homem enquanto objeto; os casos de violência doméstica, cujas vítimas são os homens, são alguns exemplos.

Ao pensarmos em *feminino* ocorre-nos a noção de «feminilidade» que é aquilo que em concreto permite realizar o primeiro conceito. Consideramos o termo «feminino» mais relacionado com a abstração do ser, da identidade e da intimidade e o conceito «feminilidade» relacionado com a representação observável do primeiro. A feminilidade consiste nas características e comportamentos considerados por uma determinada cultura por serem associados ou apropriados a mulheres. Consideramos a feminilidade como aquilo que de observável existe no feminino. São dois termos (um adjetivo, que pode surgir substantivado, e um nome) de um mesmo conceito. Contudo, no nosso entender, a feminilidade refere-se a comportamentos exteriores como a maneira de vestir, de caminhar, e não às atitudes. Beauvoir referia-se à feminilidade como algo que é fundamental à mulher:

«Todo o ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente, mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade.»¹²⁸

¹²⁷ Françoise Héritier, *op. cit.*, pág. 27.

¹²⁸ Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo. Fatos e Mitos*, pp. 7-9.

No entanto, reiteramos o que já apresentámos atrás - não há homens nem mulheres com comportamentos estanques, pois podemos encontrar de igual modo mulheres com escassa feminilidade como podemos deparar-nos com homens cujas atitudes masculinas sejam praticamente nulas. A natureza feminina (tal como a masculina) concorre para uma multifuncionalidade crescente, o que leva a pensar que os atributos femininos (e os masculinos) de hoje não são os mesmos de ontem nem os de amanhã, como já reforçámos no capítulo precedente. Tal raciocínio conduziu à aceitação da ideia de que existe uma junção de feminino e de masculino, moldada por fatores externos (meio, educação, cultura) e, dessa forma, deparamo-nos com a completude do tecido individual, familiar e social («though all women are women, no woman is only a woman»).

¹²⁹

Concluímos, então, que a noção de feminino, que serve de base a este capítulo, se encontra na génese de todos os seres independentemente do seu sexo biológico. É esta dualidade universal dos géneros que compõe a espécie humana. O indivíduo é um ser múltiplo, bissexual, com cambiantes masculinas e femininas no seu interior, não havendo uma correspondência direta entre identidade biológica e psicológico-comportamental. Esta assunção parece-nos pacífica de aceitar – há sempre algo em todos nós de feminino e de masculino. Para reforçar esta conclusão, exemplificamos com um testemunho de um estudioso, cuja formação académica reside na área da medicina:

«Seria imperdoável estultícia ignorar a afectação de uma certa bissexualidade que atravessa cada um de nós, (...) apenas criando em cada sujeito a infinita possibilidade de jogos que, (...) se convencionou chamar o masculino e o feminino».

¹³⁰

No plano semântico, o significado de se ser feminino está intrinsecamente relacionado com a ideia de se ser masculino e é de origem cultural e ideológica. Todas as vezes que usamos a palavra «feminino» estamos a usar o ponto de referência «masculino» para obtermos significado e vice-versa. Também a este propósito a obra de Badinter, que já destacámos, apresenta uma nova perspetiva daquela comumente aceite – a masculino corresponde aquilo que não é feminino, significando que o

¹²⁹ Elisabeth V. Spelman, *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought*, pág. 187.

¹³⁰ Miguel Oliveira da Silva, «Hormonas, afetos e razão» in Maria Luísa Ribeiro Ferreira (dir.), *Pensar no Feminino*, pág. 23.

feminino é a forma primordial, a referência, e o masculino é a negação do que é feminino:

«Contrairement à la croyance patriarcale, ce ne sont pas les hommes qui sont les premiers référents de l'humanité, mais les femmes. C'est par rapport à elles et contre elles qu'ils se définissent. Du moins, jusqu'à ce jour».¹³¹

O que hoje aceitamos como feminino podia não ser aceite há décadas e pode vir a não ser respeitado daqui a outras tantas, já que se trata de um conceito mutável. Se a noção de feminino pode ser encontrada tanto em homens como em mulheres, isso conduz a uma dificuldade na definição dos dois conceitos que fazem parte desta dicotomia e a uma permeabilidade de comportamentos, abrindo caminho para condutas que se afastam da norma. Aqui chegados, somos levados a questionar se estaremos a caminhar para a anulação da diferença entre o que é feminino e o que é masculino. Se cada um de nós possui uma conduta própria, não haverá legitimidade para distinguir feminino e masculino como temos feito até aqui. É nesta perspetiva que vamos analisar a obra de Lídia Jorge.

Questionemo-nos agora sobre os conceitos de masculino e masculinidade. Nascer homem equivale a ser homem? Afirmámos no capítulo «sexo e género» que as mulheres têm lutado nas últimas décadas por afirmarem a identidade feminina e que esse processo é resultado de alterações de mentalidades, evolução cultural,... . E os homens?

Foi a partir da década de setenta que surgiram os primeiros estudos científicos, nomeadamente nos Estados Unidos, Inglaterra, Austrália, destinados a provar que a superioridade masculina a que as mulheres se têm oposto não decorre apenas de fatores biológicos, mas igualmente de uma representação social e cultural, o que vai ao encontro da teoria de Badinter. Os designados Men's Studies repetem a tese de Beauvoir na perspetiva masculina, afirmando que também não se nasce homem. Tomando como exemplo a American Men's Studies Association, uma organização fundada em 1991, cujas raízes recuam ao início da década de oitenta, que organiza conferências anuais sobre o Homem e a Masculinidade defendendo que os Men's Studies se tornaram uma área académica a par dos Women's Studies, as questões mais

¹³¹ Elisabeth Badinter, XY. *De l'identité masculine*, pág. 24.

abrangentes debatidas nesses eventos prendem-se com temas como hierarquia, poder, patriarcado, homossexualidade e género.

Retomando Elisabeth Badinter, ser homem não equivale unicamente a ser portador da fórmula XY:

«XY est la formule chromossomique de l'homme. S'il n'y a pas d'accident de parcours, ces deux chromossomes déclenchent tous les mécanismes de la différenciation sexuelle qui font qu'un homme n'est pas une femme. Définitivement identifiés en 1956, les chromossomes sexuels définissent le sexe génétique masculin et symbolisent l'origine de l'histoire de l'homme. Mais si XY est bien la condition première de l'être humain masculin, cela ne suffit pas à le caractériser. Il y a des personnes XY, physiquement normales, que méconnaissent leur identité masculine et d'autres qui acquièrent cette identité en dépit d'anomalies génétiques. Le devenir masculin met en jeu des facteurs psychologiques, sociaux et culturels qui n'ont rien à voir avec la génétique mais jouent un rôle non moins déterminant, sinon plus».¹³²

Já no decurso deste capítulo, fizemos referência aos atributos do masculino, de acordo com estudo académico destinado a analisar aquilo a que metaforicamente chamou de guerra dos sexos. Assim, reforçamos a ideia de que as fronteiras entre o feminino e o masculino se encontram cada vez mais ténues apesar das características tradicionalmente atribuídas a cada um dos sexos continuarem a imperar nos círculos sociais, culturais e políticos.

Queremos também destacar que, mesmo falando apenas de mulheres (ou de homens), não existe um estereótipo feminino (ou masculino), presidindo a individualidade de cada uma (cada um) sobre qualquer tentativa de uniformização, como Hélène Cixous defendeu nos seus escritos:

«I write this as a woman, toward women. When I say 'woman,' I'm speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses and to their meaning in history. But first it must be said that in spite of the enormity of the repression that has kept them in the 'dark' - that dark which people have been trying to make them accept as their attribute - there is, at this time, no general woman, no one typical woman. What they have in common I will say. But what strikes me is the infinite richness of their individual constitutions: you can't talk about a female sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes -any more than you can talk about one unconscious resembling another»¹³³.

¹³² *ibidem*, pp. 9-10.

¹³³ Hélène Cixous, «The Laugh of Medusa», in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, pp. 875-76.

Não nos interessará, a partir daqui, ao longo deste trabalho de investigação, falar em distinção homem/mulher visto que quer um quer o outro podem apresentar marcas do outro, e não é este o objetivo em que nos pretendemos focar, mas em feminino/masculino analisando as marcas, a representação, do feminino na obra de Lídia Jorge, tentando até vislumbrar rasgos de masculinidade nesses traços que nos permitirão não só consolidar a noção de incompletude do feminino como também da sua multifuncionalidade crescente. Residirá na obra jorgiana a intenção de destacar esta pluralidade?

3. A escrita feminina

Juntei-me à voz da guitarra
Por ser mais que verdadeira
Provei que eu própria era
Feita de sua madeira.

Lídia Jorge¹³⁴

Tomando Barthes e Foucault como dois nomes sobejamente conhecidos defensores da ideia que o autor de uma obra morre ao dar à luz o objeto criado,¹³⁵ sendo a linguagem o único aspeto que importa e que, sendo autónomo, *fala* pelo autor, assiste-se a um ressuscitar da figura autoral ao dar-se importância a tópicos como o que serve de título a este capítulo. Booth, Eco, Chatman, Nehamas e, entre nós, Manuel Gusmão e Aguiar e Silva¹³⁶ valorizaram a figura autoral. Como entender, então, a questão colocada – escrita feminina: a escrita produzida por mulheres ou a escrita com marcas do feminino (seja da autoria de homens ou de mulheres)? Haverá uma escrita especificamente feminina? Haverá ligação com quem está por trás do texto? Terá a escrita sexo?

Béatrice Didier defende que a escrita feminina existiu desde sempre e não foi uma criação da época moderna: «Notre époque n'a pas inventé l'écriture féminine; elle

¹³⁴ Lídia Jorge, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Poemas> (consultado em 12 de março de 2014).

¹³⁵ Barthes publicou em 1984 um escrito no qual defendeu que o escritor não tem passado pois nasce com o texto e morre assim que o produz: «(...) desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.» in Roland Barthes, «A morte do autor», pág. 49.

Foucault defendeu, numa conferência de 1969, a ideia de que a escrita representa o sacrifício da vida e que o escritor apaga a sua individualidade nos textos que escreve: «Ce thème du récit ou de l'écriture faits pour conjurer la mort, notre culture l'a métamorphosé; l'écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie; effacement volontaire qui n'a pas à être représenté dans les livres, puisqu'il est accompli dans l'existence même de l'écrivain. L'oeuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur. (...) ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caracteres individuels du sujet écrivain; par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et celui qu'il écrit, le sujet écrivain dérouté toutes les signes de son individualité particulière; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence.» in Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», pág. 7.

¹³⁶ Verbete «autor», *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia.

a toujours existé – et même contre les modèles masculins». ¹³⁷ Carolyn G. Heilbrun entende que não há propriamente um ponto de vista feminino ou masculino expresso nos textos: «There is no male or female viewpoint; there is only the human viewpoint». ¹³⁸ Elaine Showalter defende a escrita feminina apenas no sentido em que ela é a expressão de uma literatura feita tanto por homens, como por mulheres, refletindo o *feminino* na sua verdadeira essência:

«O conceito de *écriture féminine*, a inscrição do corpo feminino e da diferença feminina na linguagem e no texto, é uma formulação teórica significativa na crítica feminista francesa, embora descreva mais uma possibilidade utópica do que uma prática literária. Hélène Cixous, uma das principais advogadas da *écriture féminine* admitiu que, com algumas exceções apenas, ‘ainda não houve nenhuma escrita que inscrevesse a feminilidade’ (...) De qualquer modo o conceito de *écriture féminine* fornece-nos um modo de falar sobre a escrita das mulheres que reafirma o valor do feminino e identifica o projecto teórico da crítica feminista como a análise da diferença». ¹³⁹

Certamente que estas questões só se impuseram num tempo em que foi dado à mulher o privilégio de escrever sem se esconder, pois não haveria qualquer sentido em falar-se de escrita feminina num mundo de homens escritores. Essa liberdade, entre nós, situa-se especificamente na segunda metade do séc. XX quando o número de mulheres escritoras (e consequente expressão das suas preocupações) aumentou de modo significativo: as três Marias (Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno), Agustina Bessa-Luís, Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Isabel da Nóbrega, Luísa Costa Gomes, Natália Correia, Maria Gabriela Llansol. Daqui se percebe que o conceito «escrita feminina», por umas vezes, possa referir-se à escrita das mulheres e, por outras, àquilo que de feminino se encontra nos textos. Para que se torne menos confuso, iremos distinguir graficamente um e outro, indicando (das mulheres) quando nos referirmos ao conceito escrita feminina enquanto *escrita das mulheres*.

A mulher, que durante séculos se viu reduzida ao silêncio, ocupando um lugar de espetadora e habitando a literatura no papel de objeto, surge, enfim, no séc. XX, como sujeito capaz de expressar valores e sensibilidades próprios através da literatura que, só por si, constitui uma forma diferente de captar a realidade e que à mulher não era

¹³⁷ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, pág. 10.

¹³⁸ Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, pág. 22.

¹³⁹ Elaine Showalter, «A crítica feminista no deserto» (trad. Margarida Esteves Pereira), in Ana Gabriela Macedo (org.), *Género, Identidade e Desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, pág. 45.

permitido o acesso. Será lógico associar essa passividade feminina a uma escrita (das mulheres) fechada e emotiva, como Maria Graciete Besse lhe chama:

«... se a escrita feminina foi frequentemente apontada pelos historiadores da literatura, fiéis à tradição cultural, como uma escrita das emoções e do fechamento, uma escrita além disso pouco inventiva do ponto de vista formal até à época contemporânea, tal facto é homólogo do estatuto da mulher na sociedade».¹⁴⁰

E foi essa «omni-ausência» da mulher, termo também usado por esta estudiosa,¹⁴¹ que a passagem de objeto a sujeito da escrita veio derrubar. A mulher passou a procurar formar a sua identidade própria opondo-se à ideia imposta durante séculos. Pode-se dizer que passou da esfera privada à pública. Mas corresponderá isto a dizer que elas desenvolveram uma escrita diferente da dos homens? Não pretendemos nem limitar nem menorizar a escrita feminina ao colocarmos estas questões. A escrita feminina pode também estar presente em escritores-homens...

Hélène Cixous defende que existem poucos textos escritos por mulheres porque lhes foi vedada essa possibilidade durante muito tempo e apela à necessidade da sua libertação, e da libertação do seu corpo, através da escrita, consciente de que a escrita feminina (das mulheres) é uma escrita interior, que expressa ânsias e desabafos proibidos ou escondidos:

«And why don't you write? Write! Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it. I know why you haven't written. (And why I didn't write before the age of twenty-seven.) Because writing is at once too high, too great for you, it's reserved for the great-that is, for 'great men'; and it's 'silly'. Besides, you've written a little, but in secret. And it wasn't good, because it was in secret, and because you punished yourself for writing, because you didn't go all the way (...)».¹⁴²

Para os que defendem a individualidade de cada pessoa como o traço característico dos seres humanos, não pode estabelecer-se associação entre uma obra como pertença de um sexo ou do outro. Isso seria dizer que a obra refletia a natureza genética masculina ou feminina, o que não é verdade. A este propósito, citamos a opinião de Joaquim Cerqueira Gonçalves:

¹⁴⁰ Maria Graciete Besse, *Percursos no Feminino*, pág. 12.

¹⁴¹ *ibidem*, pág. 13.

¹⁴² Hélène Cixous, *op. cit.*, pp. 876-77.

«Se abriga uma forte dose de artifício a identificação entre o autor e a obra, a tentativa de distinção entre a característica feminina e masculina dessa autoria não parece menos postiça.»¹⁴³

Para os que assumem a especificidade de cada género, existem, sim, traços específicos da escrita dos homens e das mulheres. Isabel Allegro de Magalhães defende a presença de «indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica, expressos literariamente nos textos e afins à experiência das mulheres: à sua experiência corporal, interior, social, cultural».¹⁴⁴ De entre estes indicadores, destaca aquilo que algumas correntes americanas designam como *body writing*, por se tratar «de uma escrita feita com o próprio corpo», na qual este é «expresso a partir de dentro», sendo a visão exterior do corpo «assimilada à descrição do que não é corpo: dos objetos, de paisagens, por exemplo»¹⁴⁵ e que pode relacionar-se com o facto de as mulheres usarem todos os sentidos, e não apenas a visão, para se relacionarem com o mundo que as rodeia, tal como Lídia Jorge caracteriza a sua escrita:

«Eu tenho, com a representação material das coisas, uma ligação muito física, eu escrevo de uma forma muito tátil, muito auditiva, muito visual».¹⁴⁶

Lúcia Castello Branco destaca a escolha das palavras, com seus ritmos e sonoridades, como a matéria principal da escrita feminina (das mulheres), como que pretendendo mostrar o corpo do discurso e fazer do corpo o objeto da escrita.

«Esse percurso pela materialidade da palavra, que procura fazer do signo a própria coisa e não uma representação da coisa, é típico da escrita feminina. (...) há escritas que privilegiam esse ‘por trás’ do corpo, essa sua ausência/ presença, buscando fazer disso uma pura presença, uma *presença* (...). Quando fazem isso, de uma maneira ou de outra, elas se corporificam (ou se feminizam), priorizando mais a voz, o som, que o sentido; mais o como se diz que o que se diz; mais a coisa que o signo».¹⁴⁷

Nessa ênfase que é dada ao corpo do discurso, entendemos poder situar a escrita amorosa, a escrita íntima, a escrita introspetiva que são feitas de silêncios, realçando-se,

¹⁴³ Joaquim Cerqueira Gonçalves, «Natureza feminina ou ser feminino?» in Maria Luísa Ribeiro Ferreira (org.), *Pensar no Feminino*, pág. 17.

¹⁴⁴ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, pág. 23.

¹⁴⁵ *ibidem*, pág. 31.

¹⁴⁶ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 1, pág. v)

¹⁴⁷ Lúcia Castello Branco, *O que é a escrita feminina?*, pp. 21-22.

mais do que aquilo que é dito, o como é dito, ideia que surge igualmente reforçada por Maria Graciete Besse:

«a escrita feminina pode ser a busca de um território onde por vezes se confundem o tempo, o espaço, a carne, a memória, a experiência da vida e da morte».¹⁴⁸

De acordo com Elaine Showalter, o texto introspetivo é um dos tipos de escrita privilegiados pela mulher, tal como o interesse pela cosmética ou pela moda:

«The attraction of women writers to personal forms of expression like letters, autobiographies, confessional poetry, diaries, and journals point up the effect of a life experienced as an art or an art experienced as a kind of life, as does women's traditional interest in cosmetics, fashion, and interior decorating.»¹⁴⁹

Relativamente a esta temática – escrita feminina – Lídia Jorge não foi defendendo sempre os mesmos argumentos. Atualmente, assume-se possuidora de uma escrita com traços femininos ao nível da composição das suas narrativas, a partir de planos fixos, parados, como nos referiu em entrevista que nos concedeu para esta investigação:

«Quem me chamou à atenção para isso foi uma mulher muito importante – a Lucciana Stegagno Pichio, a italiana – que, uma vez quando eu dizia ‘sinto que a minha escrita é feminina, mas não sou capaz de explicar porquê’, ela disse ‘não é a nível da escrita propriamente, é a nível da construção’ e então mostrou-me como todos os meus livros começam a partir de planos parados, isto é, a partir de janelas, a partir de sítios, ela dizia até sítios altos, sítios de boa visão, mas sítios parados, e depois então o mundo alastra em redor. Talvez tenha a ver com isso de facto que eu noto que muitas mulheres escrevem assim – inicia-se a história com a ideia de que se está vendo já tudo...».¹⁵⁰

Idêntica perspetiva é a que encontramos em Allegro Magalhães quando afirma «... na ficção feminina (...) o tempo ficcionado é, por assim dizer, ‘parado’».¹⁵¹

Curiosamente, encontrámos outro ponto de contacto entre as palavras atribuídas por Lídia Jorge a Luccina S. Pichio e as de Allegro Magalhães no tocante à escrita masculina (dos homens). Lídia Jorge adotou a perspetiva de Pichio ao considerar-se

¹⁴⁸ Maria Graciete Besse, *op. cit.*, pág. 29.

¹⁴⁹ Elaine Showalter, *op. cit.*, pág. 9.

¹⁵⁰ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 1, pág. ix).

¹⁵¹ Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*, pág. 8.

uma escritora com uma escrita metafórica e até laparoscópica, dando um tratamento simbólico ao que a memória lhe traz ao de cima e indo ao interior das coisas e das personagens:

«A Lucciana dizia que a mulher era mais metafórica na construção, porque a sua memória é uma memória de quem narra depois de ouvir os outros narrarem, tem a memória de quando ela ainda não era protagonista e escreve a partir do protagonismo dos outros que ela junta, enquanto que o homem tem muito mais metonímia e vai descrevendo à medida do cavaleiro andante, aquele que vai passando pelos acontecimentos e vai narrando sobre o momento».¹⁵²

Isabel Allegro, ao questionar a importância da memória, questiona também o facto de a escrita de características femininas se basear num tempo metafórico enquanto a de características masculinas se basear num tempo metonímico:

«Será que a ficção feminina está (...) virada para a memória (...) enquanto que a masculina mais se interessa pela Viagem, pela deslocação no espaço, real ou metonímico? Um tempo metafórico (o das mulheres) e um tempo metonímico (o dos homens)...?»¹⁵³

A partir desta dicotomia, Lídia Jorge aponta alguns nomes que, na sua opinião, ilustrariam as características feminino e masculino na escrita:

«Tomando como bom esse princípio, um escritor como Vergílio Ferreira seria um autor muito mais feminino do que, por exemplo, Agustina Bessa-Luís. Agustina Bessa-Luís abarca a História, abarca a viagem, abarca a distância, preocupa-se com a perspectiva histórica da mudança em si. Estaria muito mais próximo do padrão da escrita masculina, inclusive pela descrição dos mecanismos do poder em que é mestre. Enquanto Vergílio Ferreira escreve, sobretudo, a partir do perdedor, a partir da vítima, a partir daquele que não se realiza. Sobretudo, a partir do *eu* que se contempla e, portanto, uma escrita à primeira vista muito mais narcísica. Nesse caso, digamos, Proust seria também um escritor feminino. Um autor que uniria as duas escritas seria o caso de Kundera, já que desenvolve a escrita em torno de um *eu* narcísico mas inscrito na dimensão histórica de longo alcance.»¹⁵⁴

Porém, há pouco mais de uma década, a escritora afirmava: «... é impossível determinar onde começa o masculino ou o feminino».¹⁵⁵

¹⁵² Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 1, pág. x).

¹⁵³ Isabel Allegro de Magalhães, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁵⁴ Lídia Jorge em entrevista a Fábio Mário, revista *Finis Mundi*, jul-set. 2012.

¹⁵⁵ Lídia Jorge em entrevista a Luísa Jeremias, «Gosto de escrever sobre os que sabem resistir», in *A Capital*, 24. 11. 2000.

Os estudos feministas desenvolveram-se a partir dos anos 60, pretendendo «a luta das mulheres pela emancipação e visibilidade no mundo social e profissional».¹⁵⁶ Um dos seus contributos foi potenciar a escrita feminina (das mulheres) nos estudos literários, deixando o feminino, quer na escrita quer na crítica literária, de ser reduzido a uma oposição ao masculino para se afirmar como uma identidade que havia sido silenciada ao longo dos tempos, estagnada numa «imagem reificada do feminino e da subjectividade».¹⁵⁷ Neste sentido, Isabel Allegro de Magalhães realizou um estudo da ficção feminina pós-revolução de abril, num *corpus* de cerca de cinquenta obras da autoria de quinze autoras mulheres, em que detetou algumas semelhanças a nível temático – a guerra colonial, o 25 de abril, a emigração; a nível espacial – zonas demarcadas de Portugal, terras coloniais (África ou Timor), terras de emigração (França, Alemanha,...), lugares de passagem (Bélgica, Brasil,...), lugares utópicos: «universos fantásticos ou de um realismo mágico, onde se dá o cruzamento de uma dimensão de magia com a vida quotidiana e com uma re-interpretação da História».¹⁵⁸ Contudo, a autora considera que estes temas não são exclusivos da escrita feminina (das mulheres):

«Esta variedade de matérias, temas e ambientes não visibiliza, de uma maneira geral, quaisquer traços específicos da ficção no feminino. Muitos desses temas se encontram, como já ficou dito, em narrativas dos homens escritores do mesmo período».¹⁵⁹

Não obstante este facto, defende a opinião que existe uma diferença na perspetiva com que as mulheres olham e interpretam os acontecimentos relativamente aos homens, como é o caso de *A Costa dos Murmúrios*, na medida em que o entendimento de quem fica difere do de quem parte. Não será descabido afirmar que, neste caso particular, existe uma correspondência entre autora e narradora, narrando esta aquilo a que aquela assistiu e que existe nesta narrativa a componente crítica de acusar a insensibilidade dos militares (por exemplo a cena do tiro ao alvo na praia, matando por prazer as aves que se encontram alinhadas à beira mar), a inferiorização e o racismo

¹⁵⁶ Ana Gabriela Macedo, «Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?», in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *op. cit.*, pág. 271.

¹⁵⁷ *ibidem*, pág. 280.

¹⁵⁸ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, pp. 27-28.

¹⁵⁹ *ibidem*, pág. 29.

no tratamento com os negros, através dos nomes de vinhos com que os denominavam (Mateus Rosé, Dão Terras Altas, Camilo Alves), o compadrio entre o jornalismo e o poder político (recusa em denunciar a descoberta das garrafas de metanol) e que essas emoções pertencem, não a quem faz a guerra, mas a quem fica de fora.

É nestes aspetos em que se distingue uma capacidade especial para dirigir a atenção para assuntos que podem ser considerados pormenores, mas aos quais é dado grande relevo, transformados de forma irónico-satírica, que pode ser entendido também como marcas de uma sensibilidade feminina. O próprio ato de reescrita da história oficial é pertença do realismo mágico bem como da escrita feminina (das mulheres). Segundo Isabel Allegro de Magalhães, a ficção feminina oferece:

«uma qualidade da atenção, proveniente tantas vezes de um tempo de escuta e de silêncios, que lhe confere uma intensidade particular, entregue a pequenas coisas e factos, aos seus pormenores, a rudimentares indícios captados intuitivamente».¹⁶⁰

O próprio realismo mágico¹⁶¹ é considerado por Isabel Allegro de Magalhães também uma característica da escrita feminina (das mulheres), complemento da sua faceta metafórica. Não tendo sido um aspeto muito explorado na obra de Lídia Jorge, encontra-se presente no exemplo da colcha bordada de *O Dia dos Prodígios*:

«Segundo Wendy B. Faris, esse mesmo aspecto[transfiguração de objetos] pode ser verificado no realismo mágico: ‘objects may take on lives of their own and become magical in that way’.¹⁶² Isabel Allegro de Magalhães considerou igualmente este aspecto temático como sendo característico da escrita feminina: ‘Os objetos, esses,

¹⁶⁰ *ibidem*, pág. 33.

¹⁶¹ Realismo mágico pode ser definido como a aceitação da mistura entre elementos fantásticos ou sobrenaturais e a realidade, como por exemplo, na transfiguração ou na personificação de objetos, como, por exemplo, é defendido por Paulo Nóbrega Serra: «O realismo mágico é definido em termos da intervenção do maravilhoso numa narrativa de moldes realistas. Considera-se como o sobrenatural na literatura fantástica procura despertar no leitor a dúvida ou o medo, enquanto, no realismo mágico, os acontecimentos extraordinários não procuram surpreender e são aceites de forma natural, como uma parte integrante da realidade.», *O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa: O Dia dos Prodígios, de Lídia Jorge e O meu mundo não é deste reino, de João de Melo*, pág. 2. Apesar do realismo mágico ter surgido numa época anterior ao pós-modernismo, na literatura latino-americana, com Gabriel Garcia Marquez, José Luis Borges, entre outros, ultimamente, tem-se assistido à tendência dos estudos culturais de associarem *realismo mágico* a *pós-modernismo*, na medida em que os escritores pós-modernistas praticam uma literatura de transgressão de códigos e normas o que, neste aspeto, coincide com o realismo mágico que possibilita a transgressão de se encarar o irreal como comum e quotidiano.

¹⁶² Wendy B. Faris, «Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, pág. 170.

são também centro de uma atenção particular, olhados na sua irradiação de seres (quase) personalizados¹⁶³». ¹⁶⁴

Outra característica também considerada pós-moderna, a diversidade e a pluralidade de discursos, é apontada por Maria Graciete Besse como outro dos aspetos da escrita feminina (das mulheres)¹⁶⁵ e também este marca a sua presença na obra de Lídia Jorge, por exemplo, em *O Dia dos Prodígios* e *A Costa dos Murmúrios*, onde encontramos várias vozes e narradores.

Allegro Magalhães constata também que é pela linguagem, mas também pelo próprio entendimento do mundo à nossa volta, que as mulheres experienciam «o existir» e que tal diferenciação se tornou mais clara a partir da segunda metade do século XX:

«É importante ainda chamar a atenção para o facto de que essa diferenciação se ter vindo a acentuar nesta segunda metade do século XX, com a crescente tomada da palavra pelas mulheres nas sociedades contemporâneas, e especificamente em Portugal. Ou seja: a escrita feminina tem revelado, a nível de linguagem e a muitos outros, facetas e possibilidades novas na criação literária; tem contribuído, por exemplo, para dar voz à experiência das mulheres e ao inconsciente feminino, deixados mudos pela cultura (masculina) dominante». ¹⁶⁶

Também neste âmbito, Lídia Jorge defende a singularidade da escrita produzida por mulheres porque há temáticas e aspetos especiais feitos de pequenos elementos íntimos, «ranhuras da existência que são ângulos a que os homens, em geral, se afastam pela sua própria história biológica», ¹⁶⁷ e ninguém melhor do que uma mulher para conhecer a interioridade feminina e ir até ao mais fundo do seu olhar, porque essa sensibilidade só a mulher possui:

«...sou muito mais capaz de adivinhar aquilo que vai no pensamento de uma mulher do que o que vai no pensamento de um homem. A mulher interiorizada, que é uma perspetiva muito forte de olhar mas não tem uma perspetiva forte de ação, isso é alguma coisa que me toca muito (...) elas [as personagens femininas] são figuras de

¹⁶³ Isabel Allegro de Magalhães, *op. cit.*, pág. 37.

¹⁶⁴ Paulo Nóbrega Serra, *O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa: O Dia dos Prodígios, de Lídia Jorge e O meu mundo não é deste reino, de João de Melo*, pág. 51.

¹⁶⁵ Maria Graciete Besse, *Percursos no Feminino*, pág. 33.

¹⁶⁶ Isabel Allegro de Magalhães, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁶⁷ Lídia Jorge em entrevista a Fátima Viana, «Entrevista com Lídia Jorge», in *Letras & Letras*, junho de 1994, pág. 7.

olhar, elas estão vendo e interpretando o mundo e eu acho que faço isso porque sou mulher».¹⁶⁸

Retomando Hélène Cixous, a escrita feminina (das mulheres) é necessariamente diferente da dos homens – é uma escrita-apelo, uma escrita-grito perante a própria condição feminina:

«Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies - for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text - as into the world and into history - by her own movement. The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them an irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural. Anticipation is imperative».¹⁶⁹

Verificamos que, assim como não há convergência de opiniões sobre as diferenças inatas ou construídas entre os dois sexos, também não existe consenso quanto ao que define a escrita feminina, nem tão-pouco quanto ao conceito em si. No entanto, muito se tem escrito sobre a correspondência entre certas tipologias textuais e o feminino: as memórias e as cartas são exemplo dos longos tempos em que a mulher se viu sujeita ao lar, à solidão, ao contrário do homem que partia em viagem, daí que seja coerente associar-se esse tipo de textos ao estereótipo do feminino visível através da escrita. Mas também neste ponto, as opiniões divergem: será a memória um traço evidente do feminino? O recurso à memória contribuirá para recuperar o passado ou para criar um futuro? Somos de opinião que a memória é um traço do feminino que pode encontrar paralelo com a afetividade, o sentimentalismo, a sensibilidade, aspetos que enunciámos em capítulo anterior como apanágio do feminino.

Deparámos com esta problemática da memória nos textos já citados de Allegro Magalhães e de Lúcia Castello Branco. Enquanto a primeira questiona se a memória constituirá um traço da escrita feminina, como «restituição do que foi e do que poderia ter sido»,¹⁷⁰ a segunda apelida a memória de «desmemória feminina». Perante a explicação que a autora nos fornece deste conceito, não pudemos deixar de concordar

¹⁶⁸ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo1, pág. iii).

¹⁶⁹ Hélène Cixous, «The Laugh of Medusa», in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, pág. 875.

¹⁷⁰ Isabel Allegro Magalhães, *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*, pp. 8-9.

que a memória de algo se, por um lado, faz esbater o esquecimento e manter o passado vivo, por outro, permite recriar o que já não é possível lembrar, ao jeito do fingimento poético pessoano, para quem a poesia não era mais do que uma expressão racional dos sentimentos experienciados em tempos, uma criação artística do poeta («eu simplesmente sinto/ com a imaginação/ não uso o coração»). A memória é, sim, uma espécie de recriação, permitindo a revisitação de pessoas, lugares e tempos, e esse é um traço da sensibilidade do feminino.

Ao concordarmos com este conceito de recriação, lembramo-nos da figura do arqueólogo mencionada por Freud nos seus escritos para afirmar que a recordação é um processo de escavação da memória com o objetivo de recuperar os fragmentos que aí se encontram. Ninguém poderá afirmar que tais fragmentos, depois de colados, resultarão na vivência tal e qual ela aconteceu no seu tempo. Ninguém poderá duvidar do facto que essa reconstrução seja uma recriação da outra que se perdeu, mais curva ou mais alongada relativamente ao original. A valorização da coisa em vez do significado e a recriação a partir da memória são noções que iremos retomar ao analisar o narrador jorgiano. Iremos voltar a esse assunto mais adiante, no capítulo destinado ao tempo, mas neste ponto do nosso trabalho, tomamos uma posição em defesa da memória como um traço feminino.

Apesar de Allegro de Magalhães referir o seu interesse na procura de características predominantemente femininas, como a «sua experiência corporal, interior, social, cultural», conclui que tais fatores não são exclusivos das mulheres e que por isso «não existem dois pólos distintos definidos pelo sexo de quem escreve».¹⁷¹

É a partir desta ambiguidade e desta incerteza/pluralidade de interpretações dos teóricos quanto à existência de aspetos que definam a escrita feminina que tomamos a posição de afirmar que não é possível associar-se texto a sexo na escrita de alguém. Pode ser homem ou mulher e escrever de forma sensível ou mostrar sensibilidade por algo (vimos que Braconnier defende que as emoções não têm sexo); pode ser homem ou

¹⁷¹ «Terá sido essa constatação o que levou Kristeva a falar de Joyce e de Proust, ao lado de Virginia Woolf, como autores que manifestam sinais de uma *écriture féminine*; ou o que terá conduzido Hélène Cixous a mencionar Jean Genet, de par com Colette e Marguerite Duras, como tendo uma escrita com características femininas. Isto quererá dizer que não é possível separar águas com clareza...», Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, pág. 23.

mulher e captar mais ou menos pormenores, recorrer a uma escrita mais ou menos metafórica, a maior ou menor número de vozes narrativas.

Como o que nos interessa não é identificar o sexo do autor do texto, mas os aspetos sexuais que podemos distinguir nos textos, de todos os aspetos enunciados ao longo deste capítulo, apenas isolamos a capacidade de jogar com a memória como fator de recriação e de reconstituição dos factos e a de introspeção como marcas femininas da escrita. Repare-se que referimos «marcas femininas da escrita» e não «marcas da escrita feminina». A dissimulação e o fingimento, ao serviço de uma estratégia herdada por Penélope, dotam a mulher de uma maleabilidade (artificial) de compor realidades apagadas pelo tempo e é esta composição de retalhos da memória que consideramos que caracteriza o feminino na escrita – a «desmemória» de Lúcia Castello Branco, aspeto a retomar num dos capítulos seguintes. A introspeção é tipicamente feminina, na medida em que resulta da própria evolução que a mulher foi registando: enquanto submissa e apagada pelo homem, a mulher vivia confinada à sua interioridade e apenas ela conhecia os seus pensamentos - introspeção; após a sua libertação, a mulher ou se coloca na pele das oprimidas e dá a conhecer a interioridade dessas, através de um discurso introspetivo, ou se coloca num plano acima e transmite o que a sua voz lhe permite contar e viver, também só possível através do conhecimento do seu eu – introspeção também. O homem, por não ter sentido necessidade de compensar (ou de substituir) as suas vivências, não valoriza tanto a reflexão interior. Quando a introspeção se centra em «ranhuras da existência que são ângulos a que os homens, em geral, se afastam pela sua própria história biológica»,¹⁷² aí, sim, deparemos com um discurso genuinamente feminino.

Embora pareça contraditório, consideramos que a verbalização, o uso da palavra, é também uma marca do feminino, uma vez que surge como resultado das duas características anteriores. A introspeção não tem de ser feita no silêncio e na mudez. A desmemória, fruto da introspeção, precisa de ser exteriorizada perante alguém e é através da verbalização que se consuma. Este é também um aspeto que resultou da necessidade que a mulher foi sentindo de se mostrar, de sair da clausura e de exercer um papel mais ativo. Podem surgir opiniões que defendam que a verbalização está mais relacionada com o masculino, pois o domínio da palavra esteve sempre mais associado

¹⁷² Lídia Jorge em entrevista a Fátima Viana, *op. cit.*, pág. 7.

ao homem do que à mulher; porém, não a palavra em resultado da reflexão interior nem da desmemória. Essa é intrinsecamente feminina.

Lídia Jorge sintetiza a particularidade do feminino na sua escrita numa frase e explica-a:

«Minha escrita é feminina, assumidamente feminina, mas não feminista. Não chamo a atenção para problemas de um estatuto especificamente feminino. Mas quando escrevo, é claro, a dedada do feminino está lá. Minha perspetiva é a da pessoa e nela a mulher, sem dúvida, está presente».¹⁷³

«Em princípio, na escrita, aquilo que nós pretendemos fazer, seja autora ou autor, é transgredir a marca do sexo. É experimentar ser outro, de tal forma ser outro, que não se deseja apenas ser só o outro sexo também, deseja-se experimentar outra idade, outra etnia, outro espaço, outra animalidade. Transformando-se, portanto, a escrita numa espécie de zona de passagem, em que se atravessa todas as fronteiras, a noção de género só ressalta se voluntariamente estivermos inclinados a procurar as suas marcas.»¹⁷⁴

Haverá também uma leitura feminina? Será a mulher capaz de ler de forma diferente do homem? Será que tanto as mulheres como os homens descobrem os mesmos sentidos ocultos nos textos ou haverá uma interpretação dos textos mais feminina e outra mais masculina? Os parâmetros do feminino poderão implicar uma receção diferente... Na lição de Ricoeur, por exemplo, para quem a escrita e a leitura interagem, reforça-se a ideia de que um texto se deixa descobrir com o poder da leitura e somos nós, leitores, quem dá significação à escrita ao mesmo tempo que a escrita potencializa o que o autor tem vontade de dizer. A leitura é, para Ricoeur, uma tarefa ativa, «um trabalho de desconstrução-reconstrução»,¹⁷⁵ na qual se desmonta a significação que o autor imprimiu ao texto com as variadas leituras que o público lhe atribui. Segundo o mesmo autor: «Todas as nossas leituras acrescentam algo à escrita, da mesma forma que esta aumentou o poder do dizer».¹⁷⁶ Assim sendo, não existe uma leitura, mas variadas *desleituras* particulares. Pareceu-nos pertinente o recurso ao neologismo como forma de alicerçar a nossa opinião de que a mensagem veiculada pelo

¹⁷³ Lídia Jorge, comentário publicado na contracapa do livro *O visual e o social no romance de Lídia Jorge* de Branca Bakaj.

¹⁷⁴ Lídia Jorge em entrevista a Fábio Mário, *op. cit.*

¹⁷⁵ Paul Ricoeur, «Elogio da Leitura e da Escrita», *Texto, Leitura e Escrita. Antologia*, pág. 53.

¹⁷⁶ *ibidem*, pág. 56.

texto pode não ser aquela que o autor teve em mente ao escrever, não empobrecendo aquela, antes pelo contrário, enriquecendo-a já que cada leitor pode ser sensível a uma diferente leitura e, assim, o texto poder ser plurissignificativo. Idêntica filosofia do texto literário é partilhada por Roland Barthes ao expressar-se acerca do poder de infinitude inerente à leitura:

«Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito (...). Os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente plural, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem».¹⁷⁷

Será interessante o estudo sobre a leitura feminina, mas não cabe no âmbito do nosso projeto. Jonathan Culler, na obra *Sobre a desconstrução* (1997), discute experiências de leitura, mostrando a diferença de atitude do leitor homem para a leitora mulher. Deixamos aqui o desafio a quem quiser enveredar por este caminho.

¹⁷⁷ Roland Barthes, *S/Z*, pág. 13.

II. O FEMININO NA OBRA NARRATIVA DE LÍDIA JORGE

Vieram os ventos do oceano,
roubadores de navios,
e desmancharam-lhe o pano,
remexendo-lhe nos fios.
Ela pôs as mãos por cima,
tudo compôs outra vez:
a canção pousou na rima,
e o bordado assim se fez.

Cecília Meireles¹⁷⁸

1. Lídia Jorge, a literatura e o feminino

A porta da verdade estava aberta,
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.

Carlos Drummond de Andrade¹⁷⁹

Lídia Jorge é uma escritora que, desde 1980, data em que publicou o seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios*, tem vindo a afirmar-se como um dos nomes mais marcantes da literatura portuguesa, privilegiando o romance como o género por excelência, através do qual nos apresenta o seu olhar sobre a vida, sobre o mundo:

«Pela minha parte, escrevo a partir do meu país, sobre o meu país. As figuras de ficção com as quais convivo têm a sua origem na minha terra de sol luminoso e silêncios fantasmais. As minhas figuras inventadas levantam-se da noite das vidas reais, a partir do sentimento de escândalo criado pelas omissões que se adivinham, pelos crimes silenciados, pela sensação de impunidade contra a qual os meus [sic] personagens se deitam e se levantam no meio das folhas por escrever, e dizem coisas mesmo quando não sabem falar. Como poderia ter encontrado outra forma de traduzir todo esse teatro interior se não fosse o romance? Foi esta forma fílmica, longa, entornada, centrada em personagens parecidas com gente, que me permitiu dar testemunho de vidas acantoadas nos campos do meu país, os escondidos no fundo das cidades, os perdidos por outras regiões da Terra, os regressados, os silenciados no meio das famílias e dos

¹⁷⁸ Cecília Meireles, «A dona contrariada», *Vaga Música*.

¹⁷⁹ Carlos Drummond de Andrade, disponível em <http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond02.htm> (consultado em 31 de julho de 2015)

grupos, os que não conseguem dizer eu sei, eu vi, eu espero, e têm as palavras entaladas na garganta».¹⁸⁰

A primazia dada ao romance é reflexo do testemunho que lhe foi legado pelas mãos de Vergílio Ferreira quando, depois de ter analisado o seu primeiro manuscrito, aventava um fim breve ao género em que a escritora se estava a iniciar:

« 'Por que razão você quer escrever romances se é um género que está a acabar? Você chega demasiado tarde...' (...) Devo-lhe muito, mas não há dúvida de que aquilo que mais lhe devo é esta metáfora sobre a vitalidade deste género no seio das sociedades contemporâneas, como forma de representação do Mundo.»¹⁸¹

Porém, essa não foi a única voz discordante de que a autora teve conhecimento. Lídia Jorge recorda uma carta anónima que recebeu no ano em que publicou *O Dia dos Prodígios*:

«Era uma carta de letra desenhada, inclinada para trás, riscos bicudos e retorcidos, em que o autor se apresentava sob o disfarce de UM INCONFORMADO. (...) e terminava – nisso residia o mais interessante da carta anónima — com uma balada à morte do romance como género, ao que juntava alguns títulos preciosos de obras indispensáveis para que eu compreendesse como esse tipo de narrativa, a que eu andava a dizer pelos jornais ser o meu espaço de eleição, se encontrava à beira de desaparecer.»¹⁸²

Estes testemunhos, em vez de lhe dissiparem as ideias, tiveram um efeito contrário – avivaram o seu intento em defender aquilo que considerava importante, mostrar a vitalidade do romance e não a sua morte precoce, num já grito de desconforto perante conjecturas/ suposições/ hipóteses que não lhe agradavam e cujo contrário ela se manteve firme em afirmar:

«Suspeito que ainda mantenha essa folha dobrada, metida no seu envelope, misturada com os papéis que sedimentam dentro das gavetas, transformada no pó arqueológico para onde se vai arrumando parte da desordem interna, e tê-la, desse modo, é o mesmo que não a ter, embora na memória se mantenha intacta.»¹⁸³

«Sou daqueles que se inquietam mas que crêem que a maquina de Guttemberg não acabou, nem a Literatura nem sequer o romance, a forma literária mais versátil, dir-se-

¹⁸⁰ Intervenção de Lídia Jorge na sessão de entrega do Prémio Albatroz em Bremen, 5 de maio de 2006, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Intervenções> (consultado em 12 de junho de 2014).

¹⁸¹ Intervenção de Lídia Jorge na sessão de entrega do Prémio Albatroz em Bremen, 5 de maio de 2006, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Intervenções> (consultado em 12 de junho de 2014).

¹⁸² Lídia Jorge, «O Romance e o Tempo Que Passa ou A Convenção do Mundo Imaginado», *Mealibra. Revista de Cultura*, pág 16.

¹⁸³ *ibidem*, pág 16.

ia mesmo até a mais promíscua, no sentido positivo da plasticidade que ‘promiscuidade’ pode assumir.»¹⁸⁴

Consciente de que é uma das vozes femininas da atualidade, que já não sofre a hostilidade nem o desprezo de uma sociedade que considerava a escrita feminina como uma transgressão, vai, através de uma perspectiva ficcionada, reproduzindo a realidade do seu tempo ou de outro qualquer tempo real sobre o qual tece as suas narrativas, recorrendo às personagens como forma de apresentar a recriação das pessoas reais, das mentalidades reais, das vivências reais:

«Então, fiquei com uma necessidade enorme de fazer reviver figuras, figuras que eu tinha conhecido no auge da juventude. A maior parte delas já não existiam - umas porque tinham morrido fisicamente, outras porque desapareciam em vidas lamentosas e anódinas - mas eu tinha um desejo enorme de as fazer viver».¹⁸⁵

«O real invade-me, com suas reportagens porque está lá, faz parte do outro domínio, o domínio que me interessa, como uma parcela indispensável do todo do qual não se pode arrancar.»¹⁸⁶

Como até ao início do século XX, a mulher ocupou uma posição inferior, de submissão, voltada exclusivamente para o lar, não sendo dotada da palavra nem alcançando o plano da reflexão nem da autoconsciência, não lhe era permitido escrever e as mulheres que o faziam ocultavam-se para escrever ou utilizavam pseudónimos masculinos, como George Sand,¹⁸⁷ George Eliot,¹⁸⁸ e, entre nós, a própria Irene Lisboa,¹⁸⁹ para se preservarem das críticas. Também Jane Austen sofreu estas pressões, pois ora publicava sob forma anónima ora escondia os manuscritos quando recebia visitas, o que revelava a dificuldade que as mulheres escritoras sofriam para levarem a público os seus textos, e, entre nós, a família de Maria Brown, após a morte desta, em 1861, destruiu os exemplares que restavam de uma obra publicada para salvar a

¹⁸⁴ *ibidem*, pág 17.

¹⁸⁵ Lília Jorge em entrevista a Andreia Azevedo Soares, «Sopra de Valmares a força de uma terra imaginada», *Público*, 24. 07. 2002.

¹⁸⁶ Intervenção de Lília Jorge na sessão de entrega do Prémio Albatroz em Bremen, 5 de maio de 2006, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Intervenções> (consultado em 12 de junho de 2014).

¹⁸⁷ Pseudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876).

¹⁸⁸ Pseudónimo de Mary Ann Evans (1819 -1880).

¹⁸⁹ Irene Lisboa (1892-1958) entrou na vida literária sob o pseudónimo João Falco.

reputação da família. A escrita feminina (entenda-se a escrita produzida por mulheres), nesta fase, vivia o conflito entre o desejo de existir e a hostilidade dos outros face à sua existência. Esta mentalidade encontra raízes no pensamento de Simone de Beauvoir que também partilhou a ideia de que a mulher, ao longo dos tempos, foi sendo catalogada como o Outro:

«Desde que não a adoptava, desde que a mulher conservava, a seus olhos, a dimensão do Outro, o homem só podia tornar-se seu opressor».¹⁹⁰

«O Outro é a passividade em face da actividade, a diversidade que quebra a unidade, a matéria oposta à forma, a desordem que resiste à ordem».¹⁹¹

Não é o caso de Lídia Jorge que, sendo mulher e uma mulher atual, é capaz de nos apresentar a sua consciência do papel da mulher na sociedade e da sua lenta evolução, explicitamente sem subterfúgios nem ocultações:

«Do ponto de vista da marcha do tempo e relevo dos seus actores, assim, em separado, as mulheres só serão objecto de discurso enquanto não forem, elas mesmas, sujeitos da acção. (...). E a ideia de que houve em relação às mulheres tratamentos de minoria deverá provocar riso, pela absurda contabilidade dos factos. Assim há-de ser, por certo, mas não agora, nem aqui, já que em alguns domínios fundamentais, as mulheres ainda não passam de alegres recém-chegadas, e em muitos deles, ainda se contam pelos dedos»,¹⁹²

assim como reflete, ainda, sobre o ato de escrita e sobre o processo de criação das suas personagens e explica:

«Tudo começa pela imagem duma figura que surge vinda do exterior, e fala, ou várias figuras que pronunciam palavras. No início elas estão sempre mergulhadas numa espécie de sombra, de onde só emergem algumas formas e cores, e existe ao mesmo tempo, uma tensão que fere a imagem, e um lado de encanto de onde sai a voz que se ouve. No fundo da primeira imagem está o perigo e a desordem, a loucura e a desarmonia. Na segunda, o tal encantamento. Se as duas partes se digladiam a ponto de perceber que as vozes são audíveis e persistentes, a ponto de haver um discurso captável sobre as vidas que ainda não se movem, mas já têm movimento, isso significa

¹⁹⁰ Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo. Fatos e Mitos*, pág. 98.

¹⁹¹ *ibidem*, pág. 101.

¹⁹² Lídia Jorge, «Excepções e regra» in Depoimento para o álbum «100 Mulheres Portuguesas», disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Depoimentos> (consultado em 12 de junho de 2014).

que alguma coisa vem a caminho, e então a coisa desemboca em espaços abstractos, a que por certo a impotência da sua invenção plena, conduz à chamada das realidades vividas. Custa-me que a realidade vivida entre, então, com os seus cartazes nítidos, suas fotografias datadas, países e costas reconhecíveis nos mapas. Mas o processo é este – figuras que têm o charme de surgir de nada para falarem dum mundo misterioso que plane fora da realidade para de longe a iluminarem duma outra forma, e lhe darem o sentido do qual carece, como nos sonhos, afinal essas figuras têm os pés mergulhados no real, foram baptizadas pela vida antes de terem nascido».¹⁹³

Consciente do seu papel, qual Xerazade incumbida de nos deixar a nós, sultões, em constante curiosidade relativamente às obras que publica, responsáveis pela veiculação de uma mensagem, a escritora afirma transformar o real através da relação entre a memória e a literatura:

«Escrevo para dar vida a outras figuras que não sou eu, na tentativa de que alguma delas, tão diferente de mim, certamente mais sábia, mais sagaz, mais diligente, ou mais ousada, ou mais ácida, mais justa ou mais diabólica do que eu, possa fazer esse balanço e resolver antes de mim, o que eu nunca virei a saber. E por isso mesmo, porque toda essa gente de palco não existe senão na dimensão escassa da liberdade que é escrever, eu mantenho a ideia de que é da irreabilidade que provém esse improvável saber. (...) O peso da realidade arrasta a maior parte dos escritores pelo chão da narrativa que reproduz a matéria do real. Acho que pertenço a esse *team*. Quer queira quer não, a realidade está logo ali, oferecida, ela caminha atrás dos personagens como se fosse a sua sombra material, e eu entrego-me a ela, como quem aceita um par que lhe foi destinado, dançando com toda a alegria, independente do corpo que dança e do efeito que causa. Anima-me nesse entusiasmo a ideia de que a memória selecciona da realidade os pontos que formam um sentido e que os projectos que se desencadeiam durante a narrativa deformam a História de que se é testemunha construindo, de modo inocente, uma parábola gerada pelo desejo de transformação da vida».¹⁹⁴

Consciência e inconsciência é o paradoxo existencial do escritor que sabe o que escreve, mas desconhece a dimensão que o texto adquire, a qual pertence ao leitor que, por ser tão criativo como o autor, se liberta da prisão do texto assim como o autor se liberta da prisão da realidade, através da liberdade da palavra:

«Pertença à Literatura e dentro dela à ficção, por esse serviço que presta à totalidade, em torno dos desejos que nos são comuns traduzidos em imaginação pela palavra liberta.»¹⁹⁵

¹⁹³ Intevenção de Lídia Jorge, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Intervenções> (consultado em 12 de junho de 2014).

¹⁹⁴ Intervenção de Lídia Jorge, 13 de outubro de 2004, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Interven%C3%A7%C3%B5es> (consultado em 12 de Junho de 2014).

¹⁹⁵ Intervenção de Lídia Jorge na Villa Gillet (Lyon, 2000), no ciclo de Conferências sobre Literatura Europeia. Texto publicado nos *Cahiers de la Villa Gillet* (n.º 13, abril, 2001), tradução de Margarida

É sobre estas evasões que Lídia Jorge emite a seguinte opinião que julgamos pertinente destacar:

«Naturalmente que se pertence à Literatura e à ficção sem a noção dessa importância. Começa-se por se pertencer porque sim, porque acontece, porque se tem a ideia, como leitor, de que se pode sonhar. Depois é que se entende que se pertence a uma matéria que se desprende da prisão do real, para dizer que ele não é suficiente, impondo-lhe uma nova lógica, ou tornando-o visível nas suas partes vivas, lá onde havia um limbo amalgamado. E na participação dessa acção de liberdade, consiste nascer o criador que é o leitor e é o escritor, diferentes, mas irmãos. Nascer e crescer no espaço de liberdade que permite abrir uma nova possibilidade entre as outras, e desse modo, à reprodução de qualquer dilúvio terrível que esteja em nossa mente, sempre se pode juntar uma barca. Pelo menos, se outra não for, que seja a própria barca das palavras, a que melhor une um a outro».¹⁹⁶

Um certo grau de inconsciência é também aquele que envolve o escritor quando produz a sua obra e que vai ao encontro da noção de caos que Lídia Jorge usa para definir a sua escrita. Para Lídia Jorge, sonho e literatura são dois conceitos que se misturam porque «há uma parte da vida que é sonhada e o próprio sonho é vida. (...) Quando escrevo, o processo, na sua primeira fase, tende a ser idêntico ao do sonho».¹⁹⁷

Apesar desta consciência, a escritora assume que «mergulhar numa ficção, criá-la e vivê-la, é uma experiência que, às vezes, é muito mais intensa do que a vida» e que «Se estivermos atentos, todos os dias há matéria para histórias».¹⁹⁸ Esta atitude de imersão na escrita coexiste a par de uma outra de contornos fúteis como que a fazer sobressair a presença simultânea que o carácter de entretenimento e de psicanálise que a escrita exerce para o seu autor: «Às vezes eu rejeito um nome porque na escrita ele não é bonito (...) a escrita também é construída por opções fúteis, pode ser até este pormenor de ser o pictograma que nos repudia ou não».¹⁹⁹ Esta postura de imersão tem-na perseguido desde a sua infância, altura em que começou a gostar de ler e de escrever

Ochôa e Pierre Zalessky, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Intervenções> (consultado em 12 de junho de 2014).

¹⁹⁶ *ibidem*.

¹⁹⁷ Lídia Jorge em entrevista a Vítor Quelhas, «Quando a ordem emerge do caos», *Correntes d'Escritas*, pág. 62.

¹⁹⁸ Lídia Jorge em entrevista a Vanda Marques, «Lídia Jorge. 'A ficção é muito mais intensa que a vida'», *Jornal i*, 1 de abril de 2011.

¹⁹⁹ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 1, pág. xi).

histórias, as quais refletem marcas da sua existência e através das quais podemos sintetizar, através das suas palavras, como sendo os principais temas da sua escrita os seres oprimidos/ marginalizados/ humilhados e o triunfo da figura feminina:

«O ser humilhado faz-me escrever. É claro que eu não escreveria só sobre a figura humilhada. Eu escrevo com as duas mãos: com uma mão, procuro demonstrar que uma coisa está errada, ou a revolta contra alguma coisa; com a outra, procuro compor alguma coisa que tenha a ver com a beleza. Mas a falta de fraternidade e a humilhação é uma coisa que a minha mão esquerda está permanentemente a trazer para a escrita».²⁰⁰

«... aconteceu até uma história muito interessante aí há uns cinco anos, na Alemanha, onde houve um encontro com vários escritores, entre eles Saramago, onde foi lido o meu conto em alemão ‘O Marido’, o qual impressionou bastante a assistência e uma das perguntas que alguém me fazia naquela grande sala da biblioteca era esta: ‘Mas isto não é uma história absolutamente arcaica? Será que Portugal ainda tem este mundo?’ E a resposta foi esta: ‘Tem este mundo, na Alemanha existe este mundo, na Inglaterra existe este mundo, as pessoas é que não falam dele. Há estatísticas que dizem que morrem mais mulheres violentadas pelos seus maridos do que em acidentes de automóvel, o que é horrível, mas parece que corresponde à realidade’».²⁰¹

A subtil frontalidade e a perspicácia de Lídia Jorge no tocante às mensagens que dirige ao seu público/país, assim como o esvaziamento das ações ficcionadas, tornam-na uma escritora que não é de adesão fácil e que requer, da parte do público, uma habituação. A mistura entre o sonho, a ficção, a realidade e a literatura, embora possam ser lugares comuns para muitos escritores, não o são para outros tantos que se afirmam arredados do real. Na nossa opinião, Lídia Jorge afirma-se (e é) uma escritora segura da denúncia social de que se encontra imbuída; as suas obras são autênticos panfletos romanceados que falam em voz alta, numa quase arrogância, num constante diálogo nem sempre fácil com o seu público. Lídia Jorge reconhece não ser uma escritora de fácil leitura, não seguir modelos telenovelescos, com quem o leitor tem de *lutar* para conhecer melhor.

«Escrevo de forma caótica, sem grandes preocupações de ordem narrativa e em seguida, pouco a pouco, começo a arrumar a escrita. É como que um acto de criação, à semelhança do que acontece nos mitos primordiais, onde a ordem emerge do caos».²⁰²

²⁰⁰ Lídia Jorge em entrevista a Andréia Azevedo Soares, *op. cit.*

²⁰¹ Lídia Jorge em entrevista na Escola Secundária Francisco Simões, em 27 de março de 2003, in Maria de Lurdes Trilho, *A problemática das relações humanas em O Vale da Paixão de Lídia Jorge – da ausência à proibição*, pág. 219.

²⁰² Lídia Jorge em entrevista a Vítor Quelhas, *op. cit.*

«Eu sinto que não sou uma escritora de moda, acho que não me comprem para pôr na estante, lutam comigo».²⁰³

«Na altura, ao contrário do que o encapotado aconselhava, estava eu a meio de *O Cais das Merendas*, um livro em tudo oposto ao que a carta predizia – era longo, descritivo, não ia direito ao exemplo, nem estava a ser construído para ser lido enquanto um autocarro chegava e outro partia. Pelo contrário, precisaria duma sólida mesa-de-cabeceira que o pudesse acolher e dum bom marcador para ser lido devagar, noite após noite, no sossego da casa. Fosse para que fosse, eu escrevia.»²⁰⁴

A autora afirma que a sua escrita é de resistência, escreve para incomodar, inquietar, em vez de tranquilizar o leitor, abrindo caminhos novos, ajudando-o a conhecer aquilo que nem sempre está à vista e nisto reside um dos aspetos que assinalam a originalidade da escritora:

«A minha escrita não é feita para tranquilizar os leitores, mas para os inquietar. A escrita deve desligar o que parece irremediavelmente ligado, desconstruir o que parece definitivamente construído, para que assim se possa tornar perceptível ao leitor a outra ligação mais profunda das coisas, à semelhança de um acto de conhecimento».²⁰⁵

Contudo, a escritora não procura ser uma escritora de mais fácil adesão e leitura, mantendo-se firme no seu propósito de assinalar a diferença e de ir vendo o seu público aumentar à medida que a vai aceitando:

«O público português é afectuoso, tem no livro um objecto de culto. Mas também é um público injusto com os seus criadores. No mundo será sempre assim, os eleitos são sempre poucos. Uns são extraordinários, outros são esquecidos. Coloco-me numa situação mediana. Tenho um grupo de pessoas que estão à espera para me lerem. Não me posso queixar. Mas são ondas de simpatia. Li numa entrevista de Sophia de Mello Breyner uma coisa interessante que ela tinha dito ao Jorge de Sena: ‘Não importa que não saibam que somos grandes escritores, nós sabemos’».²⁰⁶

A escritora considera ser a escrita um meio de alcançar a totalidade e os *ilimites* e é assim que ela se inclui, por um lado, no grupo dos que foram bafejados pelo «Bom Acaso» e que têm uma missão social:

²⁰³ Lídia Jorge em entrevista a Ana Sofia Calaça, «A literatura é um desafio perante o desconhecido», *Correio da Manhã/Revista*, 09. 07. 2000.

²⁰⁴ Lídia Jorge, «O Romance e o Tempo Que Passa ou A Convenção do Mundo Imaginado», *Mealibra. Revista de Cultura*, pág 16.

²⁰⁵ Lídia Jorge em entrevista a Vítor Quelhas, *op. cit.*

²⁰⁶ Lídia Jorge em entrevista a Vanda Marques, *op. cit.*

«O adolescente quer ser o herói que vence o mundo, com suas regras escondidas, e assim descobre as regras e cria as condutas da honra para poder lidar com ele, baseado em códigos. O longínquo, o estranho, o total, o escuro e os limites do absurdo são o seu território de descoberta. Por isso o adolescente parece um fanfarrão em confronto com a totalidade. Creio que é esse o espaço de confronto que os escritores prolongam ao longo da vida, tendo por base o código das palavras para atingir a totalidade do mundo, como outros criam outros códigos de outra natureza para alcançar o mesmo ilimite. Pois eu diria que também aí, o Bom Acaso veio ter comigo»;²⁰⁷

por outro lado, subentendemos nas suas palavras um desafio à morte e à efemeridade da vida através da escrita:

« É um absurdo que tenhamos nascido ou nos tenhamos desenvolvido com um desejo tão grande de conhecer a totalidade e que esse conhecimento nos seja negado. (...) Acho um absurdo ir para debaixo da terra e acabar tudo. Quando vou a um cemitério tenho a sensação de que os que morreram não estão ali. Quando visito a campa da minha família em Boliqueime penso: não estão aqui. Há uma revolta perante a finitude».²⁰⁸

A sua condição de mulher e a influência que as mulheres tiveram no seu crescimento são determinantes na produção literária da autora, que atribui quase sempre às figuras femininas o protagonismo dos seus textos, realçando as suas vidas, o seu pensar, o seu sentir, o envolvimento com os outros que as rodeiam. Já no início da sua carreira literária, em 1985, Lídia Jorge confessava: «As mulheres marcaram-me, no sentido positivo e negativo. Marcaram-me em várias frentes. A minha vida foi feita com três mulheres...».²⁰⁹ O reconhecimento do valor que a mulher foi adquirindo, sobretudo o acesso à educação e à cultura, é explícito nas palavras da autora:

«Também neste campo, o caso português é particular. É costume sublinhar a debilidade da reivindicação portuguesa em contraste com a energia dos movimentos reivindicativos próprios de outras culturas, e com razão. Mas num país blindado pela censura, pela moral conservadora e punitiva, e por uma instrução roçando o nível do miserável, a acção de grupos de mulheres como Adelaide Cabete e Ana de Castro Osório, durante a Primeira República, bem como o trabalho isolado e notável de Maria Lamas, ou a singularidade do caso das *Novas Cartas Portuguesas* - o selo mais emblemático da afirmação da personalidade das mulheres portuguesas modernas - foram pontos altos que não só precederam e anunciaram a Democracia, mas sobretudo se tornaram detonadores de mudanças de mentalidade e se inscreveram na nova cultura de libertação e autonomia em crescendo que vivemos nos dias de hoje. Além

²⁰⁷ Intervenção de Lídia Jorge na Universidade do Algarve por ocasião do Doutoramento Honoris Causa a 15 de dezembro de 2010, disponível em http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/2010_12_01_archive.html (consultado em 03 de novembro de 2013).

²⁰⁸ Lídia Jorge em entrevista a Rita Silva Freire, «Nunca apoiei um político à espera de uma benesse», 09. 10. 2014, disponível em <http://sol.pt/noticia/116395> (consultado em 12 de outubro de 2015).

²⁰⁹ Lídia Jorge em entrevista a Antónia de Sousa, «Os segredos e os medos de Lídia», *Diário de Notícias*, 09. 06. 1985.

de que milhares e milhares de outras mulheres, umas perto da militância feminista, outras apenas pela afirmação da sua dignidade, conseguiram combater e ultrapassar o meio atávico português, demasiado original no preconceito, mesmo quando apenas comparado com o quadro das culturas conservadoras do Sul da Europa. Para essas, as semi-anónimas, ou anónimas, nunca haverá maneira de lhes criar uma galeria de retratos dispostos num livro ou numa sala. Como não há hipótese de nomear os homens cultos, e os não cultos mas justos e sensíveis, que ao longo das últimas décadas compreenderam que ajudar a dignificar a vida das mulheres é uma quota antecipada que se paga em conjunto para uma habitação mais digna sobre a Terra».²¹⁰

Embora consciente de que à opinião das mulheres ainda não é dada a mesma credibilidade que à dos homens:

«Se aparecem seis homens a falar de literatura é natural, mas se aparecerem seis mulheres não dá credibilidade. Isto é alguma coisa que vai demorar muito até que as mulheres sejam olhadas, não só na literatura mas em muitos outros campos, como parceiros integrais.»²¹¹

«A minha geração recebeu isso e recebeu já um mundo em que, de facto, as mulheres são tratadas de igual forma aos homens. Hoje, posso dizer apenas o seguinte: as mulheres escritoras são mais ou menos tratadas como os homens só que quando os assuntos são sérios, em geral, são os homens ainda que são chamados. Mesmo em literatura, nos encontros internacionais, acontece um aspecto muito interessante: é que nos encontros que decorrem durante a manhã, em geral, a população é feminina; à medida que se aproxima das oito horas, quando as reportagens são em directo, são para a televisão, em geral, nas mesas só se vêem gravatas, isto é, são os homens que tomam a dianteira»,²¹²

Lídia Jorge insiste em destacar as mulheres nas suas obras numa tentativa de mostrar que elas têm vindo a revelar-se cada vez mais, e satisfeita com a entrada das mulheres em vários campos como o das letras habitualmente dominados pelo sexo masculino e com o à vontade que envergam para dizer o que sentem:

«Ao longo do século XIX, o Ocidente pôs em marcha a mais vultuosa emancipação dos escravos de que há registo, e no seio deles - ou apenas como eles, os escravos - as mulheres aprenderam a ler, a escrever e a contar as suas vidas pelo lado contrário do que era suposto. Onde estava a finalidade, colocaram a causa, e onde estava o enigma, colocaram o argumento. Para inverter os dados do destino, Simone de Beauvoir escreveu a meio do século passado, essa frase paradoxal que contém em si um quiasmo irresolúvel e no entanto resultou inaugural pois denuncia o acréscimo duma falsa natureza à natureza propriamente dita - 'Não nascemos mulheres, tornamo-nos mulheres.' Hoje em dia, de repetida, o seu sentido deixou de ter a relevância, como sempre acontece com as afirmações que se transformam em cliché (...). Pois é bem

²¹⁰ Lídia Jorge, «Excepções e regra» in Depoimento para o álbum «100 Mulheres Portuguesas», disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Depoimentos> (consultado em 12 de junho de 2014).

²¹¹ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 1, pág. ii).

²¹² Lídia Jorge em entrevista na Escola Secundária Francisco Simões, em 27 de março de 2003, in Maria de Lurdes Trilho, *op. cit.*, pp. 230-231.

verdade que nem sempre a história da afirmação das mulheres coincide com a história da consciência feminista, mas a sua relação de sintonia e sintoma, causa e efeito, o papel da dissensão não pode ser ignorado».²¹³

Lídia Jorge parece concretizar o apelo de Hélène Cixous:

«Write your self. Your body must be heard. (...) A woman without a body, dumb, blind, can't possibly be a good fighter. She is reduced to being the servant of the militant male, his shadow. We must kill the false woman who is preventing the live one from breathing. Inscribe the breath of the whole woman».²¹⁴

Não queremos, com isto, dizer que a sua obra assuma um pendor feminista de reivindicação pelo estatuto da mulher. Não obstante ter escrito *A Maçon*²¹⁵, texto centrado em Adelaide Cabete, uma das mulheres feministas que abraçou os ideais do feminismo nas primeiras décadas do século XX e apesar da definição de feminismo exposta por Alves e Pitanguy, que aposta na valorização do feminino, na obra de Lídia Jorge não existe esse recorte feminista:

«Conscientizando-se do fato de que as relações interpessoais contêm também uma componente de poder e de hierarquia (homens *versus* mulheres, pais *versus* filhos, brancos *versus* pretos, patrões *versus* subordinados, hetero *versus* homossexuais, etc), o feminismo procurou, em sua prática enquanto movimento, superar as formas de organização tradicionais, permeadas pela assimetria e pelo autoritarismo. (...) Revela-se também na esfera doméstica, no trabalho, em todas as esferas em que as mulheres buscam recriar as relações interpessoais sob um prisma onde o *feminino* não seja o menos, o desvalorizado».²¹⁶

Nem a autora valoriza o feminino, como iremos ver, nem separa em dois campos opostos a presença do homem e a da mulher, apesar de pretender abalar as torres muito aprumadas da ideologia patriarcal. A importância que é dada à figura feminina deve-se ao facto de a autora se assumir como uma porta-voz privilegiada das vítimas, e dentro delas incluir a mulher, pois

«Quando as mulheres se assumem como porta-vozes dum tipo de escrita, digamos que é a escrita das mulheres, são postas um pouco mais de lado, porque têm uma outra visão, há também a suspeita que isso seja uma forma de aceder mais facilmente a um pódio. Em quem escreve, essa hiper-consciência de que se é diferente, que se é

²¹³ Lídia Jorge, «Excepções e regra» in Depoimento para o álbum «100 Mulheres Portuguesas», disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Depoimentos> (consultado em 12 de junho de 2014).

²¹⁴ Hélène Cixous, «The Laugh of Medusa», in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, pág. 880.

²¹⁵ *A Maçon* não fará parte do *corpus* textual desta investigação, visto tratar-se de um texto dramático.

²¹⁶ Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy, *O que é o feminismo*, pp. 8-9.

mulher, não ajuda. Se me falarem, por exemplo, que nós nos colocamos ao lado das vítimas (qualquer escritor coloca-se ao lado das vítimas) ou das mulheres, é natural porque são figuras que, em geral, ainda são duplamente vitimizadas».²¹⁷

«O facto de as mulheres, para poderem ser alguém, saírem do anonimato, darem de si até à morte, isso são elementos que me interessam muito».²¹⁸

Conseguimos aperceber-nos nas palavras da escritora do seu pendor crítico relativamente às mulheres que tentam impor-se pela forma errada. Consciente de que o caminho a percorrer pelas mulheres é longo e demorado, defende que essa caminhada deve ser feita de forma lúcida e responsável e não por atalhos que não lhes trazem credibilidade:

«O facto de aparecer uma mulher quando ainda continua a haver um problema em relação às mulheres, deixa-me feliz. Há uma espécie de quotas que não se dizem, mas que há. Certas agremiações olham um pouco para as quotas e dizem ‘agora fica bem aqui também uma mulher’. Mas em princípio ainda são muito vistas como uma espécie de enfeite que se põe. Eu não lamento isso, eu acho que há um tempo histórico para as coisas, acho que a história é muito mais lenta do que o nosso próprio desejo. Há cem anos as mulheres não sabiam ler e escrever a sua vida, isto é uma aquisição muito recente. (...) As mulheres ‘assaltam’ aquilo que é a literatura com objetos de baixo relevo, mas querendo entrar na literatura por outros campos, por exemplo, a produção que é feita de textos semi-eróticos, eróticos, produzidos por mulheres é imensa, as mulheres ainda com o antigo estatuto de objeto sexual, de objeto de desejo e assim, as próprias mulheres derrotam o caminho umas às outras».²¹⁹

Essa perspetiva de encarar as mulheres faz com que destaque as suas personagens femininas como seres superiores, dotadas de dons que outras não possuem, bem diferentes dos perfis de mulheres estereotipadas segundo o modelo da sociedade patriarcal:

«...elas [as figuras femininas] colocam-se para ver, para julgar, para ver, para ter uma perceção do mundo, para perceber como é que é o teatro do mundo. É isso que as minhas figuras todas têm em comum, as figuras femininas, elas são figuras de olhar, elas estão vendo e interpretando o mundo e eu acho que faço isso porque sou mulher».²²⁰

²¹⁷ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 1, pág. iii).

²¹⁸ *ibidem* (cf. anexo 1, pág. v).

²¹⁹ *ibidem* (cf. anexo 1, pág. ii).

²²⁰ *ibidem* (cf. anexo 1, pág. iii).

como um prolongamento do seu regozijo pela credibilidade e respeito que a mulher escritora foi conseguindo, apesar de afirmar nunca se ter sentido alvo de discriminação pelo facto de ser mulher:

«... eu acho que hoje as escritoras são tomadas pela sua capacidade de escrita, e eu posso dizer que jamais, alguma vez, me tenha sentido discriminada, já tenho sentido por outras razões, mas pelo facto de ser mulher, não». ²²¹

Lídia Jorge apercebe-se que pertence a uma fase da história da literatura em que não se valoriza a história contada nem a personagem criada mas, mesmo assim, insiste na criação de personagens fortes e determinantes que ajudem na transmissão da sua mensagem, mostrando-se consciente dos desafios do seu tempo ao mesmo tempo que faz prevalecer os ideais que defende. A autora assume a necessidade que sente de criar figuras fortes:

«O modernismo apagou a figura, a personagem, subalternizou-a por completo, colocou-a com uma categoria literária desprezível, dizendo que nós não podemos imitar a pessoa, que nunca num livro pode haver uma figura completa, não há um retrato. (...) Com o pós-modernismo, a figura fica apenas como um pretexto para a grande brincadeira, para o jogo e para a incapacidade de representar a história. O que acontece é que eu tenho uma visão de reconstrução da figura, eu acho que vale a pena reconstruir a figura, eu quero recapturar a figura. A figura, a personagem, faz-me falta na literatura». ²²²

Inquirida sobre o conceito de feminino, Lídia Jorge defende a ideia de que os conceitos de mulher e de feminino não se podem dissociar e que são geneticamente determinados:

«No fundo da mulher tem de existir o feminino, eu não separo (...) Portanto o feminino, para mim, continua a ser alguma coisa de importante, é um carácter, o feminino é um carácter dentro do género e acho que é importante mantê-lo e acho que é importante escutá-lo e a literatura pode fazer isso». ²²³

«De facto existe uma energia no rapaz, uma energia que se canaliza para um ato de grandes movimentos e a rapariga tem menores movimentos. Eu acho que essa completude é boa, poeticamente ela é boa, ela é boa do ponto de vista moral e do ponto de vista estético». ²²⁴

²²¹ Lídia Jorge em entrevista na Escola Secundária Francisco Simões, em 27 de março de 2003, in Maria de Lurdes Trilho, *A problemática das relações humanas em O Vale da Paixão de Lídia Jorge – da ausência à proibição*, pág. 231.

²²² Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 1, pág. viii).

²²³ *ibidem* (cf. anexo 1, pág. vi).

²²⁴ *ibidem* (cf. anexo 1, pág. vii).

«Há uma parte de nós que nasce mulher, não é tudo construção, há traços de comportamento que são a resposta à parte biológica que é diferente».²²⁵

Relacionado com estes aspetos, e inquirida sobre a particularidade da sua escrita, a autora encara o seu modo de expressão como pertença do facto de ser mulher (mas não a forma de expressão já que reconhece igual capacidade poética em homens e em mulheres), afirmação que já surgiu reforçada no capítulo destinado à escrita feminina:

«...acho que há tanto homens metafóricos como mulheres metafóricas, ninguém me vai dizer que uma imagem é escrita por uma mulher ou um homem (...) É possível que haja essa distinção, sobretudo a nível da *compositio*, isto é, da composição. Aí eu noto que, de facto, as mulheres escrevem muito com a ideia de que, logo no início, têm a história toda».²²⁶

Iremos ter oportunidade de comprovar a nossa discordância face a afirmações como o facto de mulher e feminino serem dois conceitos próximos como já comprovámos face à especificidade da escrita variar de homem para mulher. A nível das personagens escolhidas para as suas obras, como iremos ver, Lídia Jorge confere grande destaque à mulher. O mesmo não se poderá dizer em relação ao feminino. Porém, iremos comprovar que não é a galeria de personagens-mulheres em relação aos homens que é a responsável por esse realce. As personagens femininas das suas obras, sendo narradoras ou não, contracenam em igualdade numérica próxima com as personagens masculinas, com um ligeiro destaque numérico para os homens, inclusivamente, não sendo dado, por esta forma, destaque objetivo às mulheres (cerca de oitenta e uma mulheres e cento e dois homens).

Contudo, uma análise mais atenta e objetiva permite-nos dizer que de entre as personagens com maior relevo nos romances e contos de Lídia Jorge, é dado visível destaque às personagens femininas, as quais surgem maior número de vezes a protagonizar as ações. Nos referidos onze romances e dezoito contos de Lídia Jorge, encontramos um total de trinta e duas personagens femininas e dezasseis personagens masculinas principais. Se esmiuçarmos ainda mais a nossa análise e considerarmos o(a) protagonista de cada obra/conto, o «farol da história»²²⁷ como a autora designa, obtemos dezanove mulheres e nove homens.

²²⁵ *ibidem* (cf. anexo 1, pág. vi).

²²⁶ *ibidem* (cf. anexo 1, pág. ix).

²²⁷ «Há certas personagens que eu considero como que o farol da história, há figuras que são pilares duma ação, pilares dum texto», *ibidem*, (cf. anexo 1, pág. viii).

Não incluímos nestes levantamentos as crianças (narradoras e/ou personagens): J6ia (*Notícia da Cidade Silvestre*), restantes sobrinhos do tio Fernando de «Instrumentalina» (*Marido e Outros Contos*), restantes sobrinhos de Walter (*O Vale da Paix6o*), os garotos de rua de «Branca de Neve», o narrador de «Perfume» (*Praça de Londres*) nem os adolescentes nem o rapaz da manga rasgada de «Para al6m das estradas» (*O Belo Adormecido*).

Apercebemo-nos, ent6o, da primazia dada a personagens femininas tanto mais que encontramos, em muitas destas obras, a voz narrativa atribu6da a uma mulher, personagem protagonista ou n6o, o que tamb6m confere 6 narraç6o uma perspectiva feminina. De entre os onze romances e dezoito contos, inclu6dos estes em tr6s colet6neas, apenas um texto 6 narrado por uma personagem masculina – o conto «Perfume» inserido em *Praça de Londres* – e treze desses textos s6o narrados por figuras femininas: *Notícia da Cidade Silvestre* (Júlia Grei), *A Costa dos Murmúrios* (Eva Lopo), *O Jardim sem Limites* (escritora da Casa da Arara), «Ant6nio» (uma cliente do sal6o de cabeleireiro) e «A instrumentalina» (sobrinha do tio Fernando) in *Marido e Outros Contos*, *O Vale da Paix6o* (filha de Walter), «O Belo adormecido» (Berta Helena) in *O Belo Adormecido*, «Praça de Londres» (a transeunte) e «Rue du Rh6ne» (uma das duas amigas) in *Praça de Londres*, *O Vento Assobiando nas Gruas* (Lav6nia), *Combateremos a Sombra* (a jornalista Marisa Octaviano), *A Noite das Mulheres Cantoras* (Solange de Matos), *Os Memor6veis* (Ana Maria Machado). As restantes obras s6o narradas por uma figura exterior 6 aç6o, cuja identidade n6o 6 conhecida.

Iremos analisar o perfil psicol6gico de algumas destas narradoras de modo a perceber de que forma est6 o feminino presente nelas. Daremos destaque 6quelas que, sendo respons6veis pela conduç6o da narrativa, registam maturaç6o como personagens ao longo da mesma atrav6s do recurso 6 mem6ria/ desmem6ria (Júlia Grei, a filha de Walter, a sobrinha do tio Fernando, Eva Lopo, Solange de Matos) e 6s que recorrem 6 palavra (dita ou escrita) fruto da introspeç6o como forma de perpetuarem algo (a filha de Walter, Júlia Grei, Lav6nia, a escritora da Casa da Arara e Ana Maria Machado), duas caracter6sticas do feminino, como atr6s referimos.

N6o considerando a literatura de Lúcia Jorge feminista nem a autora, como j6 fizemos refer6ncia, e acrescentamos que, na opini6o de Isabel Allegro de Magalh6es, a

escrita feminista está «intencionalmente preocupada com as questões das mulheres e suas posturas em relação à sociedade em que vivem»²²⁸ e, segundo esta estudiosa, embora vários textos chamem à atenção para este tipo de preocupações, existe apenas «uma obra de destaque claramente feminista: *As Novas Cartas Portuguesas*»,²²⁹ pretendemos verificar que Lídia Jorge dá especial destaque à mulher, nas suas obras, apesar de as suas intenções não se centrarem nas personagens femininas nem fazerem prevalecer os problemas destas. Apesar de esta afirmação parecer caber melhor na Conclusão, achamos pertinente reforçá-la neste ponto do nosso trabalho. O que se torna visível é sobretudo uma preferência pela escolha de personagens-mulheres para transmitirem as mensagens político-sociais que a autora pretende veicular com os seus textos. As questões relacionadas com a temática do feminino, que são o fulcro da nossa investigação, irão permitir chegar a conclusões interessantes. Tais questões mostrar-se-ão evidentes nas características das personagens escolhidas pela autora, sejam elas narradoras ou não, sejam elas homens ou mulheres.

Para além das mulheres narradoras, iremos, de entre o leque de personagens-mulheres e personagens-homens da obra jorgiana, referir, ao longo desta parte II, aquelas personagens (mulheres ou homens) que enformam o feminino em diferentes tonalidades, sejam elas o «pano», o «bordado», o compor de algo, atividades que seguem a tradição do feminino; e aquelas personagens (mulheres) que enformam atitudes do masculino: os «ventos», os «roubadores», o remexer de algo, retomando, assim, a epígrafe escolhida para este capítulo. A metodologia seguida será a seleção de algumas das características do feminino que irão distinguir os subcapítulos, as quais serão ilustradas com personagens-mulheres e personagens-homens da obra de Lídia Jorge. De modo a ilustrar outra das ideias já defendida – existência de uma mistura/complementaridade de feminino e de masculino em cada um de nós – selecionaremos algumas personagens-mulheres cujas atitudes denotem um acentuado pendor masculino.

²²⁸ Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*, pág. 21.

²²⁹ *ibidem*, pp. 21-22.

2. A problemática do feminino na figura do narrador

Eu não sei o que é que os outros pensarão lendo isto;
Mas acho que isto deve estar bem porque o penso sem estorvo,
Nem ideia de outras pessoas a ouvir-me pensar;
Porque o penso sem pensamentos
Porque o digo como as minhas palavras o dizem.

Alberto Caeiro²³⁰

Ao longo da obra narrativa de Lídia Jorge, encontramos treze narradoras que são, na sua maioria, protagonistas das obras que narram: Júlia Grei, Eva Lopo, a cliente do cabeleireiro António, a sobrinha do tio Fernando, a filha de Walter, Berta Helena, a cliente da loja de malas de «Rue du Rhône», Solange de Matos e Ana Maria Machado. Excetuam-se como protagonistas a escritora, a transeunte, Lavínia e a jornalista Marisa.

A partir desta enumeração, verificamos que sete delas são identificadas com um nome próprio – Júlia Grei, Eva Lopo, Berta Helena, Lavínia, Marisa Octaviana, Solange de Matos e Ana Maria Machado. A recorrência ao anonimato das restantes seis narradoras é notória. A abolição do nome próprio, que corresponde à destruição voluntária do elemento fundamental, sob o ponto de vista sociológico e jurídico, para a identificação e particularização do indivíduo, confere a essas narradoras um papel globalizante e não individual. Ser uma escritora, uma cliente de uma loja ou a filha de alguém a orientar os factos narrados pressupõe uma tipificação/ socialização de atitudes; ser Júlia, Eva, Berta ou Lavínia a desempenhar esse papel implica uma visão individual das situações. Apesar de não assistirmos ao predomínio de narradoras nomeadas nem anónimas, consideramos mais significativo o anonimato na medida em que se valoriza a personagem pelo seu papel, como única forma de a identificar.

Iremos analisar algumas destas narradoras, agrupadas pelas seguintes afinidades do feminino: a introspeção/recordação e a verbalização/palavra. Assim, teremos em primeiro lugar as narradoras-personagens-mulheres que sofrem um processo de maturação ao longo da narrativa, recorrendo à memória/desmemória, a que chamaremos *deusas da memória* (Mnémosines) na escrita jorgiana – Júlia Grei, d'A *Notícia da Cidade Silvestre*; Eva Lopo, d'A *Costa dos Murmúrios*; a filha de Walter, d'O *Vale da Paixão*; a sobrinha do tio Fernando, de «A Instrumentalina» in *Marido e Outros*

²³⁰ Alberto Caeiro, *Poesia*, pág. 105.

Contos; e Solange de Matos d'*A Noite das Mulheres Cantoras*; em segundo lugar surgirão as narradoras-personagens-mulheres que utilizam a palavra/despalavra como forma de poder, que designaremos por *rainhas das histórias* (Xerazades) na escrita jorgiana – Júlia Grei d'*A Notícia da Cidade Silvestre*; a escritora da Casa da Arara, d'*O Jardim sem Limites*; a filha de Walter, d'*O Vale da Paixão*; Lavínia, d'*O Vento Assobiando nas Gruas* e Ana Maria Machado d'*Os Memoráveis*.

2.1. Da insignificância à maturidade através da desmemória – Mnémosines atuais

Meu bem, façamos de conta.
De sofrer e de olvidar,
de lembrar e de fruir,
de escolher nossas lembranças
e revertê-las, acaso
se lembrem demais em nós.

Carlos Drummond de Andrade²³¹

A carência, a sensibilidade, a emoção e o sentimentalismo são características que, ao longo dos tempos, foram sendo associadas ao feminino. Júlia Grei, a narradora de *Notícia da Cidade Silvestre*, que recorre à palavra como forma de aliviar o peso do destino: «*O que tem o relato que lhe estou a fazer com isso? Não pense que as palavras carregam o destino – eu acho pelo contrário que elas servem para o aliviar.*» (NCS, pág. 193), como um desabafo, descreve de uma forma íntima, confessional (o caderno, as cartas), *a posteriori*, a sociedade portuguesa nos anos pós-revolução de abril, ao mesmo tempo que se vai descobrindo enquanto pessoa. Ela é viúva de um seu antigo professor de fracas ambições, vive com o filho, um pequeno de dez anos que surge designado por Jóia, liga-se a alguns homens para combater a solidão e nutre uma paixão por Artur Salema, um escultor-serralheiro-artista de futuro incerto e indefinido. Estes fatores são determinantes para nos darem a conhecer a vida de uma mulher sozinha, obrigada a sobreviver à sua custa, mãe zelosa, com a responsabilidade de cuidar de uma criança – a sua jóia. O crescendo evolutivo que esta mulher conhece ao longo do seu processo de maturação passa pelo abandono que vai dando à sensibilidade, tornando-se cada vez mais pragmática.

O grande relacionamento em destaque na obra é entre Júlia e Anabela Cravo por quem a primeira sente grande admiração. Júlia é uma mulher inexperiente e ingénua, enquanto que Anabela é uma mulher determinada, prática, objetiva, que representa a sabedoria e o lado pragmático da vida:

«Ela chegava a levantar-se às cinco da manhã para tomar dois autocarros e um metropolitano, só para me levar um abafa e um bolo antes da partida para os fins-de-semana», (NCS, pág. 47).

Foi através dos conhecimentos de Anabela que Júlia arranhou o emprego na livraria do Sr. Assumpção, foi Anabela quem a ajudou quando houve tentativa de

²³¹ Carlos Drummond de Andrade, «Cantiga de enganar», *Antologia Poética*, pág. 258.

violação por parte do senhorio e Júlia, ao defender-se, fez com que o senhorio a expulsasse de casa e lhe mudasse a fechadura. Anabela é de tal forma a tábua de salvação para Júlia, que é insegura e dependente da amiga, que esta lhe retribui com um excesso de gratidão, dando-lhe várias provas, como não comparecer ao encontro com Artur, porque não consegue vencer o dilema entre a cabeça e o coração e percebe que o homem não foi indiferente a ambas e que Anabela poderá não gostar:

«Anabela Cravo possuía a coragem e a sabedoria necessárias para enfrentar a vida , eu desfrutava disso e rendia-lhe toda a admiração por esse e por todos os outros motivos» (NCS, pág. 53)

«Achava mesmo que o grande momento de lhe mostrar o reconhecimento pela amizade que ela me dispensava tinha chegado.» (NCS, pág. 55);

nunca recusar o ateliê para os encontros amorosos de Anabela; ajudá-la a procurar uma parteira para fazer um aborto e disponibilizar-se também para pedir um adiamento ao patrão se Anabela não tiver dinheiro para pagar essa intervenção:

«Eram sete contos, e se ela não tivesse, nem que eu pedisse naquele mês um adiantamento ao sr. Assumpção, tudo se arranjava.» (NCS, pág. 131).

Júlia vota uma fidelidade tal à amiga, considerando-a quase como uma metade de si, uma consanguinidade («Seria que num outro mundo não teríamos sido irmãs?», NCS, pág. 52); procura-a sempre que quer partilhar algo de bom ou aconselhar-se perante algum problema.

O sentimento por Anabela conhece laivos de homossexualidade e de masoquismo que fazem exacerbar a dependência, a fidelidade, a entrega à amiga. Júlia não só se despoja do que lhe pertence para atender todos os pedidos/exigências de Anabela, como reconhece o quanto precisa dela para se completar:

«... mas durante a manhã fui medindo o afecto que me ligava a essa mulher que se cruzara comigo, quase por acaso. ‘Amo-a. Eu amo-a’ – pensei ...», (NCS, pág. 133)

e o quanto a não reciprocidade de Anabela, na parte final da obra, a tortura:

«Era mórbido, acredite, sobretudo porque ao voltar a casa me sentia cão vagueando à porta.», (NCS, pág. 267).

Júlia sente-se abandonada pela amiga, pois gostaria de lhe contar ora a felicidade que sente com Artur:

«Sentia saudades dela e ao mesmo tempo desejava mostrar-lhe como era feliz...» (NCS, pág. 218)

ora o desânimo pelo fim dessa relação:

«Movida por um impulso inadiável, agora que Artur Salema não existia mais, achei que embora ela considerasse a nossa relação aziaga, que cederia a um telefonema no princípio da tarde para nos encontrarmos ao cair da noite numa pastelaria qualquer.» (NCS, pág. 264)

ora os problemas de aprendizagem de Jóia:

«de qualquer forma, senti um desejo enorme de falar com alguém, e o nome de Anabela Cravo apareceu de pronto entre os suspiros da chaticezinha que estava a viver.» (NCS, pág. 2879,

mas Anabela nem sempre se mostra disponível para a ouvir, fazendo-a sofrer.

Neste contexto, não é de admirar o sentimento de humilhação experimentado quando Anabela mostra a Júlia todas as bonecas de pano que lhe comprou, que esta julgava que tinham sido adquiridas por clientes que apreciavam o seu trabalho manual, sentindo que Anabela se serviu dela («... não queria acreditar de tanto que me doía.», NCS, pág. 349). Júlia liberta a raiva adormecida dentro de si e tenta agredi-la atirando-lhe uma faca, dando-lhe a conhecer uma faceta da sua personalidade que Anabela desconhecia, assustando-a. Note-se a simbologia desta faca, que passa a fazer parte dos utensílios pessoais de Júlia, no dia-a-dia, a partir do momento em que a vida de Jóia corre perigo e ela encontra no pessoal médico um obstáculo ao seu contacto com o filho, o seu tesouro, a sua jóia, qual progenitora em defesa da sua cria. A faca passa a funcionar como um prolongamento de si que estará pronta a usar quando se sentir ameaçada e, a partir do momento que é utilizada, faz sobressair o elemento fálico em Júlia – a coragem, a violência:

«Mas nunca larguei a bolsa onde pus a faca embrulhada num guardanapo, pronta a servir.» (NCS, pág. 329).

A partir desse momento, Júlia deixa de ser a mulher ingénua, que vivia em função dos outros, passa a ocupar o lugar que Anabela sempre deteve junto dela e, essa mudança, que pode ser vista como uma perda da inocência e uma afirmação da sua identidade, manifesta-se ao longo da obra em diversos momentos: quando provoca um aborto, ela que gosta tanto de crianças e que chega a pensar criar uma instituição de acolhimento de crianças pobres e abandonadas; quando mantém relacionamentos amorosos com vários homens em simultâneo, à semelhança do que assistira e sempre condenara em Anabela, por pura diversão e combate à solidão:

«Alternava bem o Saraiva com o Mão Dianjo. Para isso era preciso usar uma poderosa agenda a fim de os não fazer encontrar.» (NCS, pág. 300);

quando agride Mão Dianjo, um arquiteto amigo do marido, com quem tem um caso amoroso, e quando tenta agredir Anabela, sentindo-se detentora de um poder que desconhecia:

«Ele tinha medo de mim. (...) Não sabia que uma faca atirada zunia assim, paralisando pessoas» (NCS, pág. 334)

e quando se refere ironicamente à hipocrisia de Anabela:

«...embora tivesse pena de fazer sofrer quem me estimava...» (NCS, pág. 352).

A dependência por Anabela mostra como Júlia é uma figura desamparada e frágil, que não sabe como encontrar o seu espaço no mundo. Aliás, Anabela chega a dizer mesmo que Júlia é a personificação do irracional:

«Você pode desconhecer o que é o irracional, nunca o ter visto em forma de coisa, gente. Pois se você olhar para a Júlia já pode gabar-se de ter visto o irracional. Basta conhecer dois ou três episódios dela.» (NCS, pág. 287),

o que significa uma incapacidade da personagem se adaptar à vida prática, conduzindo à dependência e extrema admiração que Júlia nutre por Anabela, como ela própria reconhece:

«Sem ela eu tinha a certeza que a vida iria murchar (...)», NCS, pág. 25; «Era bom existir Anabela Cravo para espalhar tensões, iluminar a vida e ficar sólida à beira dos rios gritando contra eles.» (NCS, pág. 287).

A perda da inocência referida anteriormente pode ser entendida, neste contexto, como a racionalidade tardia que Júlia adquiriu à custa do Outro (Anabela) uma vez que, apesar de possuir uma personalidade diferente, acabou por sofrer a influência dessa diferença.

O temperamento emotivo e frágil de Júlia pode encontrar ligação com o espírito meditativo e reflexivo da personagem que dedica bastante interesse à leitura de livros de poesia que encontra na livraria do Sr. Assumpção, onde trabalha. Após um período de consciente desinteresse por aqueles livros,

«Bastava possuir em casa um dicionário e juntar palavras, cruzando-as, descruzando-as para se encontrar a inovação surpreendente que era apenas roupa da roupa.» (NCS, pág. 63),

sinónimo de desconhecimento, de falta de experiência, a prateleira de «POESIA», rotulada a verde, passou a exercer uma atração sobre Júlia, que passou a ser contagiada pelas suas palavras:

«(...) de vez em quando uma dessas associações caía-me sobre os olhos, perseguia-me como uma flecha que se vingasse e acompanhava-me a caminho do autocarro.» (NCS, pág. 63)

e até a identificar-se com o seu conteúdo, o que sugere a fragilidade que lhe assolava a alma, os seus desencontros sentimentais e a sua inadaptação prática:

« O patrão usava óculos bifocais (...) era um gentleman polido e conhecedor da alma, e passou-me para a mão dois livrinhos que eu julguei ser ao acaso. Num deles, pequeno e quadrado, encontrei o pedaço duma canção checa, tristíssima, que fazia estremecer o íntimo do músculo interno.

*Oh verdes colinas, onde antes estava a minha alegria
Há muitos anos que não vejo um pássaro cantando!
Um tempo muito triste se aproxima do horizonte.*

Tão triste andava que decorei esse fragmento sem precisar de ler três vezes, e achei então que os livros dessa desafortunada estante continham definitivamente uma carta guardada para mim mesma.» (NCS, pág. 63).

Toda esta incerteza, indefinição e insegurança evidentes surgem reforçadas pela participação explícita que é dirigida a um narratário (o leitor?) como interlocutor da narradora, sob a forma «V.», a quem é pedido que construa sentidos a partir do que lhe é narrado, através das recorrentes interrogações:

«O que faria eu sem o olhar seguro de Anabela Cravo?» (NCS, pág. 23);

«(...) ou terei eu confundido as sombras que se moviam?» (NCS, pág. 29);

«Era espantoso, não era?» (NCS, pág. 38);

«Como assim?» (NCS, pág. 53);

a quem é pedido que a ajude a encontrar as respostas para as questões que se coloca:

«Ou seria falsa impressão?» (NCS, pág. 23),

levando o leitor a uma constante reflexão. Júlia denota preocupação quanto à compreensão do seu interlocutor relativamente à mensagem que ela lhe dirige:

«É preciso também dizer que desde que eu trabalhava na livraria (...) também é preciso dizer-lhe que nem sempre os títulos que improvisava....» (NCS, pág. 19),

quanto à veracidade do que lhe conta:

«*Juro-lhe* que me senti aturdida com a mudança de planos» (NCS, pág. 19 - destaque nosso)

e informa-o acerca de pensamentos íntimos que só ela conhece, como se estivesse a refletir sozinha:

«Na verdade, assim que ficamos sós, compreendi logo que o de barba negra...» (NCS, pág. 20);

«Para ser franca havia imaginado (...)» (NCS, pág. 24).

Essa confiança que deposita no seu interlocutor, a quem entrega toda a sua história, e em mais ninguém, fá-la ir revelando a si própria a sua verdade e, para dar credibilidade à sua narração, insiste em termos como «*Juro-lhe*», «para ser franca», «confesso».

Assim sendo, a narradora, ao dividir o seu espaço com um outro, também fictício, revela a sua necessidade de se completar/ complementar com outrem, e é nesse convívio, através da escrita e do monodílogo com V., que se situa o processo de conhecimento e de crescimento da narradora, que só é passível de se tornar consciente a alguém introspetivo, como é o caso de Júlia Grei. Esta completude com o narratário simboliza a consciencialização do seu eu feminino através da recordação e da exposição ao outro, de quem se espera a segurança, a tranquilização, perante a sua inquietude.

Sobre a figura do narratário, e sem querermos demorar-nos, apenas um breve parêntese para destacar que este é um termo da narratologia que interessou estudiosos como Prince, Genette e Seymour Chatman, tendo-se registado alguma discussão desde que Gerald Prince a iniciou:

«All narration, wether it is oral or written, wether it recounts real or mythical events, wether it tells a story or relates a simple sequence of actions in time, presupposes not only (at least) one narrator but also (at least) one narratee, the narratee being someone whom the narrator addresses. In a fiction-narration – a tale, an epic, a novel – the narrator is a fictive creation as is his narratee. (...) Besides, it should not be forgotten that the narrator, on a superficial if not a profound level, is more responsible than his narratee for the shape and the tone of the story as well as for its other characteristics (...) after all, the individual who relates a story and the person to whom the story is told are more or less interdependent in any narration».²³²

Gérard Genette foi mais longe ao distinguir o narratário intradieético do extradieético, consoante ele pertença ou não à diegése, e ao associar o primeiro ao

²³² Gerald Prince, «Introduction to the Study of the Narratee», pp. 7-8.

leitor implícito (Chatman) no texto, inserindo o narratário intradieético na categoria das personagens. Para Genette, entre narratário e leitor a fronteira é mais ténue e este estudioso considera a coexistência de um leitor implícito a par do leitor real:

«Car le narrataire extradiégétique n'est pas, comme l'intradiégétique, un 'relais' entre le narrateur et le lecteur virtuel: il se confond absolument avec ce lecteur virtuel – relais, lui, avec le lecteur réel, qui peut ou non s' 'identifier' à lui, c'est-à-dire *prendre pour soi* ce que le narrateur dit à son narrataire extradiégétique, tandis qu'il ne peut en aucun cas s'identifier (en ce sens) au narrataire intradiégétique, qui est après tout un *personnage* comme les autres.»²³³

Para Roland Barthes, todas as personagens intervenientes no universo textual são «seres de papel» e não devem ser confundidas com seres reais. A distinção autor/narrador é antiga – quem conta a ação não é quem a escreve e quem a escreve não é quem a vive:

«... l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit; les signes du narrateur sont immanents au récit (...) *qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est*».²³⁴

Para Chatman, a distinção entre leitor e narratário assemelha-se àquela – assim como o narrador pode ou não identificar-se com o autor implícito, também o narratário, que não é mais do que uma personagem («ser de papel» barthiano) com a qual «the implied author informs the real reader how to perform as implied reader»,²³⁵ pode ou não identificar-se com o leitor implícito.

A função do narratário pode ser a de contribuir para a caracterização do narrador, afirma igualmente Chatman,²³⁶ e é aqui que nós incluímos a personagem V. que temos vindo a analisar – Júlia expõe-se e expõe a sua intimidade perante esta personagem a partir do caderno amarelo que lhe entrega numa mesa do bar *Together/Tonight* e dos bilhetes que lhe vai enviando pelo correio que são a base do processo retrospectivo e introspetivo que Júlia faz de duas décadas da sua vida e que o autor implícito usa para passar o testemunho de narrador a Júlia. Júlia expõe-se perante alguém que não conhece, como se de uma consulta de psicanálise se tratasse, que a ouve

²³³ Gerard Genette, *Nouveau discours du récit*, pág. 91.

²³⁴ Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits» in *Communications*, pp. 19-20.

²³⁵ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, pág. 150.

²³⁶ «Another function that the narratee may perform is that of defining more clearly the narrator himself.», *ibidem*, pág. 261.

sem questionar, sem censurar, acentuando a sua insegurança em simultâneo com a necessidade de se conhecer.

Podemos associar esta tentativa da personagem de transmitir credibilidade e a de se completar com o narratário com a necessidade de fusão que a autora sente com o leitor. Ao basear as suas ficções no real que a rodeia, ao construir as suas personagens a partir de figuras que recupera da sua experiência, Lídia Jorge estabelece como que um pacto com o leitor – a representação do real/ a busca da verdade/ o «*theatrum mundi*» - o palco do mundo.

Recorde-se que nas páginas iniciais da obra, anteriores ao primeiro capítulo, o interlocutor V. se assume como o recetáculo das recordações de Júlia:

«O verbo lembrar é mesmo um triste e pálido verbo para traduzir a evocação que Júlia Grei fez depois no Bar Together/ Tonight, onde a conheci em circunstâncias pouco habituais.» (NCS, pág. 11 - mantivemos o itálico do texto)

e o fiel transcritor da vida que ela lhe entregou em fragmentos escritos: *«Mas acrescentou que se revia e achava, por inteiro» (NCS, pág. 11)*. O objetivo desta explicação antes de se iniciar o primeiro capítulo da obra é o de nos contextualizar o processo narrativo que vai decorrer nas trezentas e quarenta páginas seguintes, já que é estratégia do narrador atingir um destinatário e agir sobre ele.

A paixão por Artur Salema é outro grande impulso na maturidade desta personagem feminina. Júlia vive um relacionamento que conhece desencontros e reencontros, que a leva ao êxtase:

«Ainda de manhã, quando Artur Salema me tinha posto as mãos nas mãos, uma corrente havia feito circuito como se me acendesse lâmpadas no corpo.» (NCS, pág. 45);

«(...) nessa noite não quis dormir, de receio que o sono me roubasse um só daqueles gestos que eu tinha nos sentidos.» (NCS, pág. 82),

que a faz apagar rapidamente da memória o marido falecido, mas que também é responsável pela perda da sua simplicidade e da inocência. A partir do momento em que descobre que Artur dorme com um revólver debaixo da almofada, algo muda em Júlia e ela não volta a ser a mesma. Apercebe-se que as pessoas vivem rodeadas de desconfiança e não confiam, como ela, contribuindo para o seu processo de transformação/crescimento: decide pôr fim à gravidez e ao relacionamento com Artur,

entrega-se a amores casuais e alterna encontros com três e quatro homens. Ela própria se apercebe da mudança ao falar com o seu interlocutor:

«... se agora lhe devolvo a faca aqui à mesa do bar dos nossos encontros, é para lhe confirmar que embora as ruas sejam as mesmas já não serão as mesmas, os passos das mesmas pernas serão outros passos.» (NCS, pág. 338).

Apesar das palavras da autora, logo após a publicação desta obra, mostrarem a intenção de que «não gostava é que se entendesse o livro como sendo ‘de mulheres’»,²³⁷ somos de opinião que esta é efetivamente uma história de mulheres, que retrata a emancipação feminina, a luta isolada pela sobrevivência, a ultrapassagem de obstáculos, de conflitos emocionais, passionais e maternais e que chegam até nós através de uma visão feminina. Apesar da grande discrepância numérica entre personagens femininas – Anabela, Júlia e Ida - e masculinas - Mão Dianjo, Sr. Assumpção, João Martinho, Fernando Rita, Artur Salema, Padrinho, Saraiva, Dr. Atouguia, Baptista Falcão, David Grei, Contreiras e Tunhas – nesta obra (três em quinze), as primeiras são indubitavelmente o motor da narrativa, não passando os homens quase de meros figurantes, o que acentua a relevância dada pela autora.

O protagonismo que é atribuído a Júlia revela-se não só pelo facto de esta ser a narradora e personagem principal desta narrativa, como por ser uma mulher forte e corajosa que cria um filho sozinha, ou seja, sem uma presença masculina, que passa por diversos traumas e que luta pela sobrevivência. A conquista deste estatuto, que deveria ser considerada como um benefício, acaba por ser objeto de conflito, de desnorteamento, o que se pode explicar pelo reflexo de séculos e séculos de opressão e dominação masculina no seio das sociedades. O alcançar da independência e autonomia, aprendendo a caminhar sozinha, que se verifica no final do romance, assinala a maturação de Júlia e o encontro com o seu novo eu, o ser masculino dentro do feminino, a sua completude. Esta aquisição é visível em Júlia através do seu conflito interior intenso, resultado da coexistência da duas formas de estar, de existir e de se relacionar antagónicas, ao comparar-se e identificar-se com Anabela, sendo Júlia.

Apesar da sensibilidade, fragilidade e outras características do feminino que atribuímos a Júlia, ao longo deste subcapítulo, verificamos que a personagem conseguiu sobreviver a diversos episódios adversos, como a morte do marido, a traição da sua

²³⁷ Lídia Jorge, «Uma espécie de confissão», *JL*, 11. 09. 1984.

amiga Anabela, o fim de uma relação amorosa, um aborto clandestino e a tentativa de suicídio do seu filho Jóia, num contexto sociopolítico (período pós-25 de abril, final dos anos setenta) em que as mulheres lutavam para que lhes fosse dado lugar na sociedade, combatendo as ideias enraizadas. Júlia, sendo uma representante do feminino na obra jorgiana, representa, assim, uma mulher que não se deixa aquietar e que tenta vingar num contexto que apresenta alguns entraves a quem é inferior. Note-se a simbologia do título desta obra - a cidade silvestre, adversa, castradora dos fracos e dos inferiores que, por ser grande (cidade) e inimiga (silvestre), representa um ambiente que exige uma luta desigual por parte de quem nele tenta vencer, como é o caso de Júlia. Esta, que de subjugada passa a dominadora, representa, num primeiro momento, o rebanho miúdo ou o povo, significado presente no termo «grei» do apelido e, posteriormente, o processo de crescimento absorvendo o caráter de liberdade presente na simbologia de cravo que Anabela arrasta com o seu nome e que Júlia assimila para si.

Recorde-se que datando esta obra de 1984, surge na sequência de Portugal ter tido, embora por um curto período de tempo, uma mulher como primeiro-ministro, em 1979, tornando-se num dos primeiros países europeus em que tal situação ocorreu, e surge no momento da alteração da lei do aborto, em 1984, indiciando transformações sociais e culturais de valorização do feminino. O próprio romance dá conta da agitação política que se vive nas ruas da capital:

«Era Outubro e vivia-se a imagem duma cidade atapetada de papéis soltos, guerras brandas de dizeres violentos, baldes de tinta na cara dos ícones uns dos outros. Mensagens ondulantes feitas antes do amanhecer e esquecidas depois do almoço – no entanto popularizava-se, como sabe, a noção do subliminar.» (NCS, pág. 154).

Júlia é uma mulher que se enquadra neste contexto, sem disso tomar consciência, usufrui das conquistas trazidas pelo feminismo ao trabalhar fora, ao ser independente e ao possuir ao seu alcance a liberdade de agir, de escolher e de se expressar, porém não sabe como beneficiar desse poder, e vive em completa desorganização, necessitando de um apoio que lhe sirva de pilar, daí a sua dependência por Anabela.

O relacionamento entre as duas mulheres permitiu a Júlia um desejo de identificação com o Outro, de adoção das normas do Outro e uma transformação de si própria à semelhança do Outro, num processo de construção da sua identidade, «um

incesto de almas», como Anabela refere, ao jeito da *ipseidade* de Ricoeur. A este propósito pronunciou-se Ricoeur ao considerar duas dimensões da identidade: aquilo que permanece, o código genético de cada pessoa, a formação do carácter a partir do que herdou («mesmidade») e aquilo que se altera, a formação do carácter a partir da reflexão, da análise, da experiência, da mudança («ipseidade»).

«A mesmidade é a permanência das impressões digitais de um homem ou da sua fórmula genética [...] Enquanto que o paradigma da identidade ipse é, na minha opinião, aquilo que se mantém em mim, mesmo que eu tenha mudado. É uma identidade desejada, conseguida, que se manifesta apesar das mudanças sofridas».²³⁸

A identidade ricoeuriana está sujeita à mudança, é um processo dinâmico, não significando a anulação daquilo que já existia, mas a alteração a partir de uma base, sendo sempre possível encontrar na identidade de uma pessoa os traços que permanecem no tempo e as alterações que vão surgindo. É o que se verifica em Júlia.

No entanto, esta é uma história na qual está presente uma relação de dominação-subordinação entre duas mulheres, tal como existia nas relações patriarcais entre homens e mulheres, o que prova que a dominação também pode ser assumida pela mulher, libertando-a das algemas da subordinação que condicionavam a sua atuação. As mulheres conseguem ser tão violentas como os homens, já dizia a escritora, há cerca de treze anos, numa entrevista ao *Correio de Caracas*.²³⁹ Há uma relação de poder entre Anabela e Júlia, tal como entre um patrão e o seu subordinado, e foi esse poder que Júlia foi conquistando ao longo do seu percurso. A vitória de Júlia sobre todas as adversidades que lhe fizeram frente marca a vitória da mulher, e não do feminino, num mundo de competitividade, frieza e calculismo, não obstante a incompletude inicial de Júlia como ser humano, a sua incapacidade de se adaptar a uma vivência que não é inicialmente a sua, a sua falta de preparação para o realismo da vida, a sua necessidade de se autorreconhecer, de se reencontrar, num mundo de crueldade-veneno. Daí que a complementaridade com o masculino existente na personagem tenha sido a forma de alcançar e assumir a vitória, entendida como evolução, crescimento, maturidade. Júlia representa a valorização da mulher que se liberta das amarras com que o feminino a

²³⁸ Paul Ricoeur, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, pág. 138 (a tradução é nossa).

²³⁹ Lídia Jorge em entrevista a Óscar Martinho, «Uma visão feminina do mundo», *Correio de Caracas*, 19. 06. 2002.

castra e que se completa com os eus, aparentemente exteriores, que se encontram adormecidos em si, sejam eles a completude com o masculino (representado em Anabela e no narratário) ou com a recordação do processo a que assistiu (representado no narratário) que a tornam consciente dessa maturação. O legado de si que deixa por escrito corresponde ao testemunho que assinala a sua passagem pela vida e, tal como um diário, um maço de cartas ou um registo de memórias, funciona como o prolongamento que fica de alguém, depois deste partir. Esta é mais uma marca do feminino que assinala um certo narcisismo, o ato de mirar-se perante um espelho, também este um gesto feminino.

O final de *Notícia da Cidade Silvestre* marca um recomeço para Júlia a partir da aprendizagem anteriormente efetuada, na medida em que se liberta da prisão voluntária, na figura de Anabela Cravo, como um ser embrionário que se vai libertando do casulo gradualmente e se predispõe a seguir o seu rumo sozinha («...era um bom dia para recomeçar», NCS, pág. 354), sugerindo o final do romance que Júlia será capaz de criar uma nova identidade dedicando-se a tempo inteiro ao seu novo eu, por exemplo através da escrita, que a ajudou a conhecer-se, e travando novas amizades com aqueles que a apoiaram nas horas difíceis (como, por exemplo, o seu interlocutor anónimo no Bar *Together/Tonight*, e o seu potencial amante, Fernando Rita). Júlia toma consciência de que a escrita tem o poder de suspender o real, tornando-o paradoxalmente mais vivo e claro, deixando-se seduzir por essa tarefa que lhe permite rever-se e conhecer-se, tal como se confessa ao seu interlocutor:

«E por incrível que lhe pareça, retomei a prática do caderno amarelo. Como sabe, possuo um monte de papel à mão, e assim que tudo sossega, deslizo pelas folhas a ronqueira da esferográfica. É tudo o que tenho feito. Quando isso acontece, o mundo abre, fecha sua cortina, a vida transfigura-se. Todos os seres em casa se põem parados. E essa paragem é tão física e tão real que até o pó parece deixar de cair, a meio caminho entre as frinchas e as coisas, aí quieto, suspenso no ar à espera. Só quando me levanto ele sobe, desce e poisa. O papel é um tecido doce, humano e envolvente como uma pele. Passivo, activo, e outras qualidades que não preciso nomear para saber que o silêncio me é caro. O contrário preciso do que costumo dizer ao Sr. Assumpção. Como se a partir dessa frágil matéria, sentisse e pudesse dar notícia da outra realidade» (NCS, pp. 353-54).

Este conceito de personagem que demora tempo a ganhar a sua independência e autonomia, bem como a sua completude como pessoa, prevalecendo os efeitos da recordação e consequente introspecção do seu eu anterior é idêntico ao perfil feminino que podemos encontrar na narradora *d'O Vale da Paixão*, a filha de Walter (ora filha

ora sobrinha em virtude da sua existência ilegítima), que também enceta uma retrospectiva da sua vida passada e nos dá a conhecer o seu conflito interior que tem como origem a ausência da figura paterna no seu crescimento. A narrativa assenta num triângulo composto pela narradora, que recupera pela memória o seu passado infeliz e o vai alternando com o presente feliz, Walter e a mãe da primeira, Maria Ema. Deparamo-nos com uma narradora muito semelhante a Júlia Grei – carente, sensível e emotiva, já que se sente desprezada pelos restantes elementos da família, que não só se mostram indiferentes quanto ao seu bem-estar como a ignoram:

«Nunca falando directamente só para a sobrinha de Walter, até porque ele nunca falava para essa neta» (VP, p. 61),

fazendo dela um elemento ausente, inexistente na casa; dependente, mas fascinada e muito fiel a um pai ausente-presente (na realidade e na sua mente, respetivamente), ora amado ora odiado, em torno de quem cria as suas fantasias, desejos e esperanças. Apesar de Walter parecer ter chegado à casa da família naquele ano (fulcral na narrativa) de mil novecentos e sessenta e três para unir a família, se analisarmos literalmente o facto de que choveu durante vários dias, obrigando todos a permanecer juntos, em casa, a conversar, o resultado foi o fascínio sentido pela filha, e extensível à própria mãe, que viveu aqueles dias da visita num estado de tensão crescente, de insatisfação, de sufoco inaudível, correspondente «à asfixia que o feto sente no útero materno no final da gravidez»,²⁴⁰ apenas ultrapassado com a consumação do encontro no quarto da menina à noite.

A filha-sobrinha de Walter mostra-se frágil e insegura, sentindo vontade de chamar a atenção sobre si, com pensamentos que raíam o suicídio. Apesar do alheamento que lhe votam, nunca a narradora atribui culpa ao pai por não ter assumido a responsabilidade de um ato leviano, nem tão-pouco à mãe por se ter deixado envolver com um homem como Walter; chega, sim, a culpar-se de existir, a autopunir-se e a maldizer a mãe por lhe ter dado vida, atribuindo, em certa altura, à sua existência, a infelicidade dos que a rodeiam:

«Porque ela deveria ter-se desfeito de mim, para ser ela mesma, durante a vida de mulher que merecia ter tido, mas não se desfez. [...] Não conhecia os caminhos para se desfazer da criatura que enroscava dentro de si. [...] Eu era a filha dum acaso, dum

²⁴⁰ Francesco Alberoni, *O Mistério do Enamoramento*, pág. 28.

ímpeto, dum desencontro de viagem, duma bruteza da juventude, da exuberância do corpo. [...] Uma culpa repelente [...].» (VP, pp. 135-136)

A filha de Walter conserva uma imagem do pai o mais perfeita possível e não permite que nada a altere; opta em seu lugar por uma agressividade para consigo própria, o que corresponde ao padrão do *enamorado* de Alberoni:

«Para o conseguir [a imagem perfeita do outro] aprende, por um lado, a tomar a agressividade sobre si, a elaborá-la como sentimento de culpa (depressão) e, por outro, a explicar a imperfeição que vê atribuindo-a a um inimigo».²⁴¹

A narradora sente-se insegura, incapaz de se definir, alternando uma narração ora de 1ª pessoa ora de 3ª pessoa do singular, desconstruindo a sucessão dos acontecimentos através de múltiplas anacronias, sobretudo em forma de analepse, e apresentando-nos a ação a partir da sua focalização interna,²⁴² fundindo o seu estatuto de personagem ao de narrador. A narradora relata a vida da sua família, em especial no tocante a si e ao seu pai; assume-se, assim, como um narrador de primeira pessoa.²⁴³ Porém, cria também um narrador exterior a si para contar essa história, um narrador de terceira pessoa, e assim vai alternando constantemente, ora sendo a personagem (filha de Walter) a narrar ora alguém que está de fora a falar sobre si e sobre o seu pai, uma testemunha, um observador. Esta foi outra das formas encontradas para superar a ausência do progenitor. À medida que vai fazendo o balanço da sua vida, realçando as perdas e as feridas não cicatrizadas, volta a sentir as dores passadas com a mesma intensidade de outrora:

«E a sobrinha, a distraída, não tinha que ouvir.» (VP, pág. 78)

«A filha de Walter ficaria a saber.» (VP, pág. 79)

«Lembro-o esta noite, para que Walter saiba. (...) // Nós dois separados pela ideia do futuro e pela mesa sobre a qual comíamos. Não trocávamos palavras nem nos entendíamos – Eu achava que os dias não voltariam mais» (VP, pp. 95-96)

²⁴¹ *ibidem*, pp. 31-32.

²⁴² «Focalização interna» é uma expressão instituída por Genette que se refere à narração exposta a partir da observação e percepção de determinada(s) personagem/ personagens.

²⁴³ Não sendo esta a terminologia aceite por Gérard Genette (*Nouveau discours du récit*), que distingue narrador «autodiegético», «homodiegético» (ambos recorrem à primeira pessoa) e «heterodiegético» (recorre à terceira pessoa), utilizamo-la aqui por uma questão de simplicidade e de clareza ao quisermos distinguir «eu» e «ela».

O facto de nunca surgir nomeada assinala também o desconhecimento de si mesma, a instabilidade da sua identidade, levando-a a trocar a estabilidade tradicional da família Dias pela busca incessante por um ponto fugidio, instável, que é o pai biológico.

Por outro lado, esta simultaneidade/alternância da voz narrativa poderá significar que o narrador não tem ideias absolutas sobre a interioridade do ser humano, a vida, o mundo, assumindo ora uma presença interna ao texto (cumplicidade, subjetividade) ora externa (distanciação, objetividade). Aquilo que subjetivamente pode ser entendido como dedicação, objetivamente pode ser lido como obsessão; o que numa visão cúmplice é visto como imitação, numa perspetiva mais distanciada é encarado como dependência e falta de autonomia. Este perfil psicológico do feminino caracterizado pela instabilidade, insegurança, dispersão e falta de modelos enquadra-se no contexto sociopolítico que serve de base à narrativa (destaque dado à década de sessenta), altura em que as famílias se encontravam desmembradas, devido à emigração e à guerra colonial que levava os homens para o exterior e era questionado o autoritarismo e o conservadorismo do regime salazarista. O meio rural, tradicional, de subordinação patriarcal, era um cenário que conduzia à insatisfação de quem tinha de se submeter.

Podemos entender a alternância entre a primeira e a terceira pessoas como uma busca pela sua identidade, a qual é um fator comum à narradora de *Notícia da Cidade Silvestre* que, como vimos, vai crescendo ao longo da narrativa. A filha de Walter imita o pai com os comportamentos que adota e, dessa forma, vai construindo a sua identidade, de forma gradual, recolhendo uns elementos e desperdiçando outros, desde cedo. O contexto familiar em que se insere, de quase marginalização, amplia essa necessidade de ser como o pai, de se identificar com Walter, o qual não tem regras, não se submete.

A propósito do conceito «identidade», recorremos a um estudo efetuado por Francisco Alvim que defende que «identificação» e «identidade» são processos distintos, aquele pertencente ao plano exterior e este ao plano interior, aquele posterior a este, resultando no seu conjunto na construção de uma personalidade, distinta de todas as outras:

«Identificação, como qualquer processo psíquico, desenrola-se segundo um vector dinâmico que vem de 'dentro' para 'fora'. Quer dizer: do sujeito para o objecto, ao

passo que na identidade, como sentimento, constitui parte primordial a referenciação ao mundo externo. Isto é: se as identificações que nós pudemos fazer com os personagens que presidiram à nossa formação (pais, mestres, professores ou amigos) foram motivadas por um reconhecer prévio em nós de algo preexistente, que nos apareceria melhor definido nesses outros, porque objectivo, num sentimento como o da identidade, ao contrário, nós constatamos em tais personagens, dado que o pudemos sintonizar ‘e compreender’, que, na sua aparência connosco, de nós se diferenciam profundamente».²⁴⁴

Outros autores, inclusivamente de diferentes áreas do saber, estudaram o conceito «identidade», concluindo tratar-se da tentativa de assemelhar-se ao outro.²⁴⁵ Existe, pois, esta semelhança entre as narradoras destas duas obras analisadas neste capítulo: a necessidade de serem como o outro e de se construírem com base naquilo que o outro é, o que denota a sua falta de afirmação pessoal e de autonomia.

Se, em *Notícia da Cidade Silvestre*, encontrámos uma relação tão próxima entre as duas mulheres que se abeirava da homossexualidade, nesta obra, deparamo-nos com uma situação identificável simbolicamente como incesto, dois comportamentos que podem denotar um sentimento marginal, encoberto, não explícito, neste caso de substituição pela perda do ente querido. A filha de Walter resulta numa pessoa perturbada, em adolescente, com desvios comportamentais a nível psicológico que encontram satisfação na procura de uma relação mais intensa e única com o pai:

«A filha também havia experimentado o desejo de ultrapassar os estreitos limites entre os quais se movimentava e quis entregar-se à euforia de violar o prometido» (VP, pág. 140).

Ela revela-se sedutora, tendo como objeto de sedução o pai que tanto deseja ter perto de si, ao espreitá-lo à porta do quarto quando ele passa no corredor durante noites

²⁴⁴ Francisco Alvim, «Problemas da identidade e da identificação», *Jornal do Médico*, pp. 607-614.

²⁴⁵ Também Freud estudou este tema – «identidade» - definindo-o como um processo inconsciente que faz com que duas pessoas se sintam próximas, desejando uma ser a outra, explicando a identificação como a «expressão de um laço emocional com outra pessoa», a «possibilidade ou desejo de se colocar na mesma situação», Sigmund Freud, *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego, Dois Verbetes de Enciclopédia*, pág. 55.

Freud conseguiu estabelecer a diferença entre a relação de objecto libidinal (posse do outro) e identificação (ser como o outro), porém, em 1932 já clarificou o conceito de identificação como «acção de assemelhar um ego a outro ego, em consequência da qual o primeiro ego se comporta como o segundo, em determinados aspectos, imita-o, e, em certo sentido, assimila-o dentro de si», Sigmund Freud, *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e Outros Trabalhos*, pág. 82.

De forma mais simplista, Erikson reconheceu a importância da sociedade, da história e da cultura no desenvolvimento da personalidade, sintetiza «identidade» como o somatório de várias «identificações» significativas para o sujeito, coerentes, sejam reais ou imaginárias, ocorrendo desde a infância até à adolescência (Erikson, *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, pp. 162-173).

consecutivas. Certa noite, em que ela fica no interior do quarto com a porta entreaberta, é visitada por ele que entende aquele gesto como um convite silencioso. Também Barthes reflete acerca da sedução, afirmando algo que o comportamento atrás descrito ilustra cabalmente: o sedutor não é aquele ser ativo, que rapta, é alguém que fica imóvel, deixando que o objeto de captura se transforme em sujeito.

«No mito antigo, o sedutor é activo, quer apoderar-se da presa, é sujeito do rapto (de que o objecto é uma Mulher, como se sabe, sempre passiva); no mito moderno (o do amor-paixão) é o contrário: o sedutor nada quer, nada faz; fica imóvel (como uma imagem) e é o objecto seduzido que é o verdadeiro sujeito do rapto; o *objecto* da captura torna-se o *sujeito* do amor; e o *sujeito* da conquista passa para o lugar de *objecto* amado». ²⁴⁶

A filha de Walter deixa-se capturar pelo objeto, seduz, num primeiro momento, e deixa-se seduzir durante as três horas aproximadamente que dura o encontro. Nesta perspectiva de rapto, Walter (o objeto tornado sujeito) vai tentar aliciar a filha (o sujeito tornado objeto) a que parta com ele, mundo fora, cativando-a ora com uma vida melhor ora com o arrependimento de pai ausente, comportamento que encontra vestígios no passado quando, em mil novecentos e cinquenta e um, Walter quis levar a filha na charrete, sendo impedido pela família.

A filha de Walter resulta numa pessoa perturbada, em adulta, com desvios comportamentais a nível psicológico que encontram satisfação na escrita (e consequente leitura ao pai) de três narrativas que sancionam o pai, como que uma descarga das suas emoções que conseguem libertá-la, embora aparentemente, do trauma de ter crescido sem a presença do pai; quase um acerto de contas que surge agravado pela descoberta da violação, pelo próprio Walter, do segredo de ambos:

« 'Não me queiras tu, Custódio, deitar poeira nos olhos. Ele mesmo me contou, quando aqui veio mostrar as fotografias dos sobrinhos, que era seu hábito entrar no quarto da filha, descalço, com os sapatos na mão, enquanto vocês dormiam.' » (VP, pág. 207)

Mais adiante, no capítulo «O poder da palavra» desenvolveremos este tópico. Alberoni explica este comportamento como o ódio que se gera por se ter sido rejeitado e a consequente vingança que não tem por objetivo eliminar a causa do ódio, mas retomar a fase inicial da «perfeição do ser» quando a paixão alimentava o eu:

²⁴⁶ Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, pág. 226.

«O nosso amor é qualquer coisa que pertence à ordem da perfeição do ser. (...) O Não, a rejeição, surge portanto como algo de absurdo, de incompreensível. (...) Quando mata quem ama não pensa em eliminar o obstáculo ao cumprimento do seu objectivo. Imagina poder regressar ao tempo antes do enamoramento, poder anular o próprio enamoramento, e, deste modo, anular o pesadelo no qual a rejeição o precipitou. (...) É sempre uma tentativa de voltar atrás no tempo, de fazer com que não tenha acontecido aquilo que aconteceu».²⁴⁷

O encontro na noite de sessenta e três persegue a narradora até ao presente narrativo e esta apenas consegue efetuar a catarse do seu sofrimento quando Walter Dias morre e lhe deixa como herança a sua manta de soldado que, ao ser enterrada no quintal, pode deixar escorrer uma dupla simbologia: a eterna recordação de um pai fugidio que, para sempre, ficará perto de si ou a morte definitiva de um passado instável.

A ausência é, pois, primordial nesta intriga e uma marca que afeta a construção da figura feminina, já que é sentida a partir de quem fica, para quem o esquecimento não serve de terapia, pois, tal como Barthes preconiza em *Fragments de um Discurso Amoroso*, acorda-se do esquecimento muito depressa, através de uma palavra ou uma recordação, e é isso que assalta constantemente a mente daquela filha. O teórico francês afirma, ainda, existir uma forma de manipular a ausência – através da linguagem, criando-se múltiplas versões do outro, como uma maneira de ocupar o pensamento com a sua presença e, assim, aliviar o peso da separação, retardar a *morte* do outro. Esta situação é posta em prática pela personagem sistematicamente, como sendo aquilo que a mantém viva no seio de uma família que a ignora. Para aquele que fica, geralmente a figura feminina, continua Barthes, o desejo e a necessidade de ter aquele que partiu junto de si são avassaladores, funcionando, por vezes, como uma imagem protetora que é invocada frequentemente para travar os impulsos da mundanidade com que se sente ameaçado.

Podemos verificar que a partir da posse de tudo aquilo que pertenceu ao pai, quer tivesse forma física – charrete, álbum de desenhos, selos de correio, revólver, equipamento militar, fotografia – quer pertencesse apenas ao campo das ideias – episódios que ouvia contar, a aparição de Walter em Valmares, a noite de chuva, a personalidade idêntica – a filha de Walter foi superando a ausência, substituindo a

²⁴⁷ Francesco Alberoni, *op. cit.*, pp. 118-19.

presença do pai por objetos, tornando o pai sempre presente, como uma recompensa que se oferecia a si mesma:

«E ela continuava completamente surpreendida, pois sabia que não era assim, e quis mostrar como não era assim, como estava rodeada de objectos e seres deixados por ele, imagens, ideias e fundamentos, tecidos e desenhos, os suficientes e adequados, provenientes dele, e se tinha desejado aquele encontro, era só para lhe explicar como vivia com ele, na ausência dele, por tudo isso que possuía.» (VP, pág. 16)

Todos os desabafos da narradora são no sentido de manter viva a figura do pai («Lembro-o para que Walter, esta noite, saiba», VP, p. 162), é pela verbalização que a filha de Walter faz constantemente para si própria que ela alimenta a chama da vida do pai e assim, ela, qual Penélope tecendo a sua tapeçaria, retardando, recusando a morte de Ulisses e enganando os pretendentes, vai tecendo a manta das suas lembranças de forma engenhosa, iludindo-se, fruto da saudade do pai e fidelidade à presença que permanece na sua memória. O seu objetivo é alcançado, pois, no final do romance o pai rende-se à vontade daquela que soube lutar e nunca desistiu, mau grado os entraves que são colocados aos mais fracos, entregando-se-lhe sob a forma do seu único bem material – a manta de soldado.

A intensidade da presença de Walter, representada na manta de soldado, é, para a filha, ponto de partida para o passado, como uma necessidade de clarificação para si mesma que a leva em busca do tempo perdido para entender essas memórias que, desde a infância, se mantiveram suspensas dentro dela. Daí que toda a narrativa se construa a partir das recordações iniciadas no momento em que a manta de Walter chega às mãos da filha.

Encarando o enterro da manta como o último gesto que executa na narrativa e entendendo o percurso desta mulher num crescendo de maturação, de conhecimento de si mesma, defendemos a ideia de que se trata de uma vitória que foi alcançada ao fim de vários anos de persistência e de luta por um ideal – a sua proximidade com o pai – num paralelismo com a conquista da emancipação feminina ou da liberdade pós-revolução de abril que subjaz à narrativa jorgiana. O enterro da manta de soldado, única herança que Walter deixa à filha-sobrinha, representa a libertação da repressão de que a filha foi vítima ao longo de toda a vida. Esta mulher consegue libertar-se de uma existência ilegítima, sempre envolta em vergonha, e ao mesmo tempo frustrada, por não ter conseguido a união tão desejada com o pai, a não ser naquela noite de sessenta e três no

seu quarto, assumindo um estatuto de superioridade, de comando, de poder, ao escavar sozinha um buraco na terra para colocar a manta:

«Com aqueles gestos antigos, ela abre um buraco na terra – ‘Ai!’ Grita a cada cavadeira como se lhe nascesse um filho. Coloca lá dentro a manta dobrada, contente consigo mesma e com Walter.» (VP, pág. 240)

A filha de Walter assume, assim, a *autoria* de sua vida, subvertendo as relações pai-filha: «Quem é pai de quem? Quem é a nossa mãe? Acaso, nesta hora, Walter Dias não passará a ser seu filho?» (VP, pág. 240). Apesar do seu ato solitário, escolhendo ela própria a enxada apropriada para a escavação, não permitindo que ninguém toque na sua manta («Ela traz para a rua a alfaia e a manta. A pessoa que a acompanha não pode tocar nem numa nem noutra, é um assunto só seu. Um assunto só dela.», VP, pág. 240), escolhendo o local e abrindo o buraco na terra sozinha, percebe-se no seu comportamento uma tranquilidade que se deve à sensação de cumprimento de uma missão, que demorou uma vida inteira para se concretizar – a manta de soldado, simbolicamente o pai, permanecerá junto da filha para sempre. O pai veio ao seu encontro:

«...ele volta de novo, como uma luz, até ao fim da vida.» (VP, pág. 239);

«Estamos de novo juntos, nessa alegria da corrida.» (VP, pág. 241).

A partir do momento do enterro da manta é como que Walter possa ressuscitar, assim como se espera que uma semente lançada à terra germine, passando a fazer parte da imaginação da filha que o *vê* e *ouve* (e assim continuará) sempre que pensa nele. O primeiro parágrafo da obra (pág. 9) poderia dar continuidade ao último (pág. 241), como se de um círculo se tratasse e comprovando o modelo de construção desta narrativa que assenta numa análepse a partir do momento da receção da manta:

«Como na noite em que Walter Dias visitou a filha, de novo os seus passos se detêm no patamar, descalça-se rente à parede com a agilidade de uma sombra, prepara-se para subir a escada...» (VP, pág. 9).

As constantes recorrências da expressão «Para que Walter saiba» conferem um pendor conversacional à narrativa, se bem que sob a forma de monólogo, resultado da análise introspectiva da narradora que se dirige a um narratário ausente, porque falecido, mas que se encontra presente simbolicamente no seu eu, faz dele parte intrínseca. Podemos encontrar nessa expressão «Para que Walter saiba» uma semelhança com as afirmações em que Júlia Grei pretendia dar credibilidade às suas lembranças perante o

seu narratário, como fizemos referência atrás, visto que ela faz questão de passar o testemunho da sua realidade e é no outro que ela projeta o seu reconto, a sua lembrança. Se não existisse o narratário de Júlia nem o Walter desta sobrinha-filha, faltaria o outro lado da comunicação, o outro lado do eu, a ponta da lâmina que faz o herói crescer e vencer.

Contudo, podemos concluir que também esta é uma personagem incompleta, cuja marca provocada pela ausência do pai se mantém viva ao longo de toda a vida da narradora e que mesmo após a morte daquele, a filha continua a alimentar-se da imagem do pai, vivificando-a, conseguindo com esse processo passar do nada ao tudo, ou seja, o pai sempre distante e ausente passou a estar sempre próximo e presente e só assim ela consegue a sua paz e a sua completude.

Também com esta narradora, encontramos o recurso à memória, à introspeção, à tomada de consciência de si e do outro através de um processo de autorreflexão em que se toma o passado como ponto de partida para uma construção do futuro. Igualmente assistimos à escrita como detentora do poder de o seu autor se libertar do peso do destino. De forma equivalente, deparamo-nos com a submissão, a fidelidade, a junção de dois seres num só, a traição e o veneno presentes nas relações humanas e o consequente crescimento daí decorrente, evoluindo de uma situação de carência para a maturação o que é conseguido com a libertação do elemento masculino existente no seu interior – a agressão com vista à humilhação e ao rebaixamento do outro, num misto de superioridade e vingança. Walter, o homem do exterior, o viajado, o vadio, aquele cujo nome se escreve com uma letra composta por duas asas, lembrando uma ave, aquele a quem foi dado um nome de origem estrangeira, simbolizando as múltiplas viagens que fez e caminhos que galgou, aquele cujo nome lembra foneticamente o sopro da terra natal (Valmares/ Walter), acaba por se submeter à mulher inominada, àquela que nunca saiu do pequeno vale onde nasceu (lugar recôndito do seu coração onde se desenvolve a paixão que norteia a sua vida – o vale da paixão).

Muito semelhante a esta personagem é outra das narradoras, também ela anónima e também ela sobrinha de um tio caracterizado pela liberdade e libertação dos que a ele se ligam, que ganha dimensão ao longo do texto. Referimo-nos à narradora do conto «A Instrumentalina» que cresce na esperança de reencontrar o tio Fernando que partiu certo dia prometendo regressar em breve (« ‘Volto logo, miúda. Vou e volto.

Logo, logo'», *MOC*, pág. 102). Faltando à sua promessa, o encontro só vem a verificar-se três décadas depois.

O acontecimento fulcral deste conto ocorre no mês de março, na primavera, o que pode simbolizar o nascimento de uma relação intensa entre a narradora e o seu objeto de desejo. Este acontecimento é considerado especial, uma recompensa por uma paixão sentida em silêncio, passando a alimentar uma relação que, apesar de não sair da esfera psicológica, do sentir, para a esfera física, do viver, faz com que tudo se altere a partir daquele acontecimento – a ida da narradora com o seu tio ao campo das margaridas.

«O meu tio retirou a máquina fotográfica do seu estojo, fez experiências contra o sol, fechou os olhos, tapou os olhos com a pala do boné, andou às arrecuas, para os lados, ajoelhou, e depois finalmente, mandou-me que o olhasse.

‘Mas antes colhe um ramo de margaridas!’

Colhi-as, fiz um ramo, olhei para ele contra o sol, de lado, sentada no meio das flores, de perto, de longe, com e sem chapéu, e quando cheia de soberba por me sentir rainha, olhei de três quartos, com a boca unida, cheia de silêncio, meu tio gritou.

‘Isso, isso, não te mexas, Greta Garbo!’

E depois, meu tio, que só tinha doze chapas, disparou as seis que lhe restavam.» (*MOC*, pág. 90)

A narração desse especial momento deixa transparecer a felicidade da menina através da forma empolgada como o conta, denotando-se a absorção de todos os instantes do passeio:

«Era difícil acreditar no que os meus olhos viam. (...) Os campos planos passavam dum lado e de outro, devagar, (...). Com as mãos agarradas à cintura dele (...). Correndo, sentia as pernas do meu tio girarem, e a sua camisa encher-se de ar, (...)» (*MOC*, pág. 89)

Mas ela recorda também a altura em que o tio se mudou para um quarto perto do seu, guardando essa fase como equivalente a uma maior proximidade e intimidade com o tio e um privilégio especial. A descrição da forma como o tio dormia, as referências ao seu corpo indiciam a nostalgia que remete para esse tempo:

«Certa vez entregou-me o seu relógio e pediu-me que o acordasse a determinada hora. Pude então ver que dormia de bruços, e as suas costas nuas saídas do cobertor, musculadas como um escudo, resplandeciam na penumbra (...)» (*MOC*, pp. 91-92)

A longa separação temporal (três décadas) que as personagens vivem acentua a importância que os acontecimentos exercem na ambiência psicológica da protagonista, pois os acontecimentos vividos muitos anos antes mantêm-se vivos na sua memória de

modo que consegue recordá-los a partir de um qualquer elemento, por curto ou inesperado que seja. Sendo assim, a analepse é a estratégia de construção do discurso a que a figura do narrador mais uma vez (à semelhança de outras obras e outros narradores como, por exemplo, a filha de Walter que acabámos de analisar) recorre para intensificar a importância do passado ao longo da vida da personagem até ao momento presente, que corresponde ao momento em que se encontra a recordar e que se situa nas páginas que iniciam e terminam o conto, como um círculo que completa o seu devir. O que provoca esse fluxo de recordações é a riqueza do passado e o vazio do presente, tornando mais valioso o que já não está perto. O passado, que é constantemente recordado, é assinalado no conto como um tempo parareal, superior ao real, só possível numa outra dimensão:

«Tínhamo-nos encontrado na margem dum outro tempo», (*MOC*, pág. 79).

Ao longo desta analepse, a narradora recorda como foi alvo de discriminação na família, como foi rejeitada por ter sido a última a chegar àquela casa, havendo por parte dos outros primos a tentativa de fazê-la sentir-se a mais, uma estranha. A casa de família era habitada pelo avô da narradora, três tias, a mãe, sete primos (além dela e do irmão) e pelo tio Fernando, que era o tio mais novo, tendo todos os outros tios emigrado. Este tio era o polo de tensão para o avô pelo carácter irresponsável do filho que não trocava os passeios de bicicleta pela obediência às ordens do pai e tinha como únicas ocupações tirar fotografias, andar de bicicleta e escrever cartas.

A rebeldia, leviandade e irresponsabilidade do tio Fernando tornam-se o motivo de interesse dos sobrinhos, que o tentam imitar, por o associarem à liberdade, e motivo de fascínio, por parte da narradora, que alimenta os seus dias com pensamentos sobre a forma como estar próxima do tio, numa tentativa de combater a insegurança e fragilidade de que se sente alvo:

«A minha dúvida consistia apenas em saber se lhe era opaca como a porta ou transparente como o ar. Pensava eu, depois de meus invisíveis gestos serviçais. Um dia, porém, havia de chegar a minha vez». (*MOC*, pág. 88)

e, mais tarde, depois da partida deste, com recordações de um especial momento – o passeio de bicicleta ao campo das margaridas com o tio Fernando com todo o simbolismo que lhe era associado: liberdade, verdura, cor, frescura, mas também transgressão, sabedoria, conhecimento e verdade por oposição à casa/ ignorância a que todos se encontravam confinados:

«Com as mãos agarradas à cintura dele, tombando para a direita e para a esquerda como sobre um cavaleiro que voasse, corríamos e corríamos sem parar. Correndo, sentia as pernas do meu tio girarem, e a sua camisa encher de ar, à medida que corríamos. E a terra a mover-se e a passar. Mas até onde correríamos nós? Acaso poderíamos correr indefinidamente assim? Se não, porque não?» (*MOC*, pp. 89-90).

Todas estas atitudes de aproximação e de identificação com o tio resultam numa cumplicidade entre ambos, raiando a intimidade emocional e afetiva, por um lado:

«Aliás, as fotografias colhidas no campo das margaridas haveriam de me aproximar do tio duma forma singular [...] e gostando delas, tinha acabado por colocá-las no seu arquivo pessoal.» (*MOC*, pág. 91)

mas também uma intimidade física, quase sensual, que conferem uma grande carga de emotividade à jovem:

«(...) e suas costas nuas saídas do cobertor, musculadas como um escudo(...)» (*MOC*, pág. 92).

O passeio ao campo das margaridas evidencia-se como um momento único, só deles, testemunhado apenas por eles, assim como o momento da partida de casa que ninguém da família, à exceção da narradora, presencia:

«Era de facto madrugada. O comboio apareceu com o seu olho grande, fazendo estremecer a linha da estação. O tio levava uma pequena mala e deu um abraço demorado ao seu amigo. Depois elevou-me nos seus braços de rapaz e apertou-me de encontro ao peito, durante um instante. Passou a mão pelos meus pés descalços. Volto logo, miúda. Vou e volto. Logo, logo.

Mas seria mentira, absoluta mentira o que o meu tio dizia.

O antigo dono da Instrumentalina tinha subido os três degraus do comboio, havia entrado, e depois, acenando, acenando sempre, desaparecera no perfil da carruagem. Assim desaparecera.» (*MOC*, pág. 102)

Também o momento do reaparecimento, trinta anos depois, é vivido somente entre tio e sobrinha:

«Era a hora exacta, marcada no final das duas linhas deixadas por ele no cacifo, e a sala estava cheia de gente loira como palha, derretendo ao calor da lareira, a alegria contida pelo gelo. Uma coisa fria como se o meu coração se dirigisse não para um homem mas para um lago, empurrava-me a vista na direcção do bengaleiro. Preparava-me para um encontro singular como nunca havia imaginado ser possível. Ele ali estava. Devagar, um cavalheiro de meia idade atrás do vidro transparente retirava o seu abafo, dobrava-o, entregava-o com as luvas, e abrindo a porta, como quem acaba de correr numa bicicleta, poisava o seu olhar mediterrânico na minha mesa.

‘Cresceste, miúda, cresceste. Mas a tua cara é ainda a mesma...’
Conseguiu por fim o tio dizer, duma só vez». (*MOC*, pág. 104)

A bicicleta, o artefacto central deste conto, que até lhe dá o título:

«A princípio tinha-lhe chamado fisga, e depois trambolho e oito do Inferno, para em seguida se fixar naquele nome estranho, parente degenerado de utensílio pelo qual nutria um despeito de ácido. ‘Retirem-me da vista esse maldito instrumento! Levem-me da vista a Insrumentaliiiina!’» (*MOC*, pág. 84),

remete para a etapa narrativa central que a narradora recorda com saudade, considerando o velocípede um objeto visceral ao tio que contribui para o êxtase e euforia da narradora, e funciona como a alavanca para esta recordação décadas depois:

«Quem diria? Escondida no saco das reservas proibidas, havia anos e anos que não a soltava do seu lugar de abrigo, ainda que por vezes o seu selim, a sua roda pedaleira, ou a imagem caprina do seu retorcido guiador me aparecessem como coisas desgarradas. Era inevitável. Quem uma vez percorreu os caminhos do paraíso num transporte de delícia, jamais pode esquecer a imagem do objecto condutor. (...) Ora a Instrumentalina se me tinha levado até ao campo das margaridas, no dia em que meu tio Fernando me havia chamado Greta Garbo, ela mesma me tinha traído e amarrotado, e criado o meu primeiro desgosto. No entanto, passados tantos anos, reunida, como se pudesse ter-se mantido unificada pelo tempo, visitava-me rodando sobre o gelo como antigamente, nos campos de calor e de poeira.» (*MOC*, pág. 78).

O processo de crescimento da narradora revela-se ao confirmar-se a sua inteligência e astúcia, ao procurar aproximar-se do tio a partir das atitudes de hostilização dos primos, conseguindo ser a escolhida no dia do passeio ao campo das margaridas, passando de nada a tudo.

«E então, tomando o seu boné e a sua Kodak especial, escolheu um de entre os seus sobrinhos, e entre eles, para surpresa de todos, o escolhido era eu.» (*MOC*, pág. 89)

Ela é a única personagem que consegue perceber o que se passa, o que representa a bicicleta e o tio e como lidar com a situação que vive. Ela percebe que o único fator que impede que o tio Fernando siga as pegadas dos irmãos é a presença/ posse da instrumentalina e que, sem esse objeto, irá perder o tio.

«Na minha ideia, a Instrumentalina em vez de o afastar ligava-o a nós como nenhum outro objecto. O raciocínio do avô parecia-me não ter lógica e no fundo da minha agitação, tudo se resumiria a uma vingança de pessoa ressentida. Pelo contrário, era preciso prendê-lo à estrada, devolvendo-lhe a Instrumentalina.» (*MOC*, pág. 99)

Mesmo que, como criança, não o saiba verbalizar, ela compreende o mundo que a rodeia, ainda que não saiba lidar com ele:

«Só que eu tinha-o acompanhado ao campo das margaridas, conhecia-o melhor, ou dispunha dum outro pressentimento deixado pela mágica das fotografias.» (*MOC*, pág. 101)

O crescimento da narradora está também evidente ao ser a única que consegue aperceber-se da «conversa envenenada» do avô que a pretende subornar de modo a fazer desaparecer o velocípede, e assim fazer com que o filho mais novo se dedique à gestão da casa, uma vez que, conhecendo a ligação visceral entre objeto e proprietário, se recusa a obedecer ao avô. Porém, a bicicleta acaba por desaparecer, por ser um elemento que ameaça a ordem familiar, e é a menina que leva o tio até ao local onde suspeita que o objeto se encontre.

«Também me lembrava da sua pescaria. Tinha sido necessário colocar uma escada, deitar várias fateixas e chamar os jornaleiros admirados, até que, escorrendo limos e panos podres, a bicicleta foi içada como um náufrago. Partida, convertida num monte de sucata, a triste parecia um ser humano de pescoço torcido sobre as ervas». (*MOC*, pp. 99-100)

Não sendo nossa prioridade analisar os aspetos biográficos visíveis nas obras da autora, não podemos deixar de referir que, ao longo dos anos, em entrevistas que conhecemos, Lília Jorge tem feito referência à figura do pai ausente, mas marcante na sua personalidade:

«Queria ter o pai junto de mim. (...) Passei 20 anos sem ver o meu pai e quando o vi foi uma coisa magnífica. (...) A primeira sensação que tenho quando alguma coisa me corre muito mal é que estou desamparada e não tenho pai. A sensação que eu tenho quando chego à sensação de solidão ou à sensação de abandono, a minha ideia é essa, é que me falta, me faltou, o pai».²⁴⁸

«Sim. Tinha três anos e tenho a ideia da noite, do comboio e de ver o farol no escuro e de levaram o meu pai e o meu avô. Foi uma coisa muito intensa. Por mais que me dissessem que era para fazer uma grande casa de lavoura, não era conforto. Ia muitas vezes ao roupeiro mexer na roupa deles, parecia que ainda podiam lá estar».²⁴⁹

Acerca da realidade da emigração, também esta lhe deixou marcas visíveis ao conviver com ela de perto através da figura do pai:

«A imagem que eu tenho do emigrante é a do homem que abalou, que abandonou completamente, que deixou a viúva, o órfão. (...) Muitas vezes chego a pensar, até porque trago este modelo da minha infância, que, de facto, o homem português é o homem que saiu, voltou como um estranho e ficou de fora, como um estranho. E a

²⁴⁸ Lília Jorge em entrevista a Antónia de Sousa, «Os segredos e os medos de Lília», *Diário de Notícias*, 09. 06. 1985.

²⁴⁹ Lília Jorge em entrevista a Vanda Marques, «Lília Jorge. ‘A ficção é muito mais intensa que a vida’», *Jornal i*, 1 de abril de 2011.

mulher não lhe perdoa isso, e mesmo quando ele não saiu e não abandonou, trata-o como se ele estivesse permanentemente saído e em abandono.»²⁵⁰

A sua relação e a importância que as mulheres da sua família tiveram em si são resumidas em poucas palavras:

«A minha vida foi feita com três mulheres, mas desejando conhecer o homem. O homem era para mim um ser, como dizer, um ser desejado.»²⁵¹

Os três aspetos mencionados – a ausência da figura de referência, a emigração e as figuras femininas – são presenças visíveis nesta narradora, como vimos, assim como na filha de Walter, já analisada. Pretendemos destacar aqui o primeiro destes elementos – a ausência – por ser o que contribui para o sentimento de inferioridade que tanto esta narradora como a d'*O Vale da Paixão* transportam até ao presente. Essa inferiorização é compensada pelo processo de recordação, a longa anamnese, e apenas é combatida e anulada no momento do reencontro com a figura responsável por tal fragilidade.

Como todo o processo de recordação é um filtro executado pela memória, ou pela desmemória, das vivências passadas, podemos inclusivamente especular que aquilo que é contado no presente, sendo recordação ou recriação, constitui aquilo que a personagem nos faz passar como a sua verdade. Logo, a constatação da maturidade, do crescimento, destas narradoras é possível no tempo presente em que todas elas se encontram a recriar o passado, em analepses de várias décadas. O mesmo será dizer que tal crescimento só é consciencializado no momento presente. Na narradora-sobrinha assistimos a rasgos de ousadia e de rebeldia, numa imitação da figura modelo que é o tio, os quais contribuem diretamente para a evolução da personagem-narradora. Este retrato é paralelo ao da filha de Walter, podendo perceber-se este conto como uma miniatura d'*O Vale da Paixão*,²⁵² privilegiando-se a doçura, dependência, carência e fragilidade da figura feminima ao mesmo tempo que o abandono dessa camada.

Todavia, e à semelhança das narradoras anteriores, também esta narradora se revela uma personagem que não consegue alcançar o seu nível de completude, ao longo da existência que nos é dada a conhecer. Ao longo da análise que fizemos do seu

²⁵⁰ Lídia Jorge em entrevista a Antónia de Sousa, *op. cit.*

²⁵¹ *ibidem.*

²⁵² A ideia de que o romance *O Vale da Paixão* constitui uma ampliação, um enredo trabalhado a partir de uma lente de aumento, e até metaforicamente, o conto «A Instrumentalina» é considerado a «cabeça de alfinete» de Calvino. (cf. Maria de Lurdes Trilho, *A problemática das relações humanas em O Vale da Paixão de Lídia Jorge – da ausência à proibição*, pp. 65-75).

processo de maturação, percebemos que se trata de uma figura incompleta, com uma ferida aberta, à semelhança do que acontecia com a filha de Walter. A mágoa por ter sido traída por aquele tio-paixão só é sanada após o reencontro com várias décadas de sofrimento de permeio, o qual assume uma importância especial quando ela se refere àquele momento como: «Preparava-me para um encontro singular como nunca havia imaginado ser possível» (*MOC*, pág. 104). Ela só se sente completa na presença do tio, quer enquanto criança quer enquanto adulta. A anamnese vem suprir essa falta através da reconstrução dos momentos de plenitude e de completude. Tal como as narradoras das obras anteriormente citadas, o seu crescimento advém do inconformismo em manter-se presa ao seu perfil feminino – é o brotar do pendor mais masculino de cada uma delas que as faz crescer e vencer.

Eva Lopo é a narradora da segunda parte d’*A Costa dos Murmúrios*. Apesar de ser um romance sobre a guerra, cuja ação decorre em plena Guerra Colonial, na cidade da Beira, em Moçambique, é através da convivência diária das esposas de dois oficiais, que partem para uma operação militar em Cabo Delgado, que tomamos conhecimento da guerra perspectivada sob o olhar de uma delas – Eva Lopo (ou Evita). Não há plasmada, no romance, a narração das ações bélicas que estão a ocorrer naquele recorte temporal que Eva Lopo reconstrói pela memória – a não ser esporadicamente, nas palavras do tenente Góis, ao regressar ferido, nas fotografias que Helena tem guardadas no cofre ou nos comentários pouco elucidativos de Luís Alex, quando regressa.

Esta obra apresenta uma estrutura narrativa singular, na medida em que existe uma duplicidade de papéis entre a observadora e a narradora, as quais, apesar de serem a mesma pessoa, assumem contornos diferentes. *A Costa dos Murmúrios* é um misto de duas narrativas. A primeira, intitulada «Os Gafanhotos», inicia o romance e conta, de uma forma ordenada e objetiva, os acontecimentos que rodearam o casamento do alferes Luís Alex com Evita, aqui personagem. Tudo o que é narrado pelo jornalista, que supostamente é o narrador – a festa do casamento, as primeiras horas de convivência do casal, a morte maciça dos negros por ingestão de metanol, a chuva de gafanhotos que dá nome à narrativa e a morte do alferes – se passa em pouco mais de um dia e se situa no interior do *Stella Maris*, hotel da Beira que, como era comum nos tempos da Guerra Colonial, fora transformado em quartel-general dos portugueses, abrigando também as famílias dos oficiais. Aos poucos, vai sendo construída a segunda narrativa, refazendo a primeira, contada pela noiva, vinte anos mais tarde, agora designada não por Evita, mas

por Eva. Num dos primeiros momentos em que Eva Lopo, como narradora, analisa o conteúdo narrado em «Os Gafanhotos» expressa-se deste modo:

«Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n' *Os Gafanhotos* só a verdade interessa. [...] A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum» (ACM, pág. 85).

A segunda narrativa, pouco objetiva e nada linear, é o resultado das lembranças da narradora, ordenadas pelo fluxo da memória, fruto de uma desconstrução/reconstrução dolorosa, o que se percebe pelas constantes afirmações de Eva de que seria mais fácil deixar que os acontecimentos fossem como foram contados na primeira narrativa – legitimar aquela versão reconciliadora – do que corrigi-los. Esse processo de reconstrução implica a passagem de Evita a Eva e a consequente perda da auréola da felicidade que pairava sobre a artificialidade daquelas pessoas, entre elas a própria narradora, no dia do seu casamento com Luís Alex. Evita, a noiva que Eva fora outrora, converte-se em observadora da personagem-narradora, um olho através do qual Eva Lopo põe em causa, reflete, problematiza, desconstrói e recria o discurso e a guerra convencionais:

«Embora eu tivesse descrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho. (...) Evita seria para mim um olho ou um olhar». (ACM, pág. 43)

A narradora-protagonista parte do relato de uma experiência vivida enquanto jovem, quando se desloca a Moçambique para se casar com um promissor estudante de Matemática que ali se encontra a cumprir o serviço militar obrigatório para depois, segundo ele prometeu, se dedicar exclusivamente às equações e fórmulas matemáticas. Apercebemo-nos de uma mulher feliz, dançando com o noivo, vivendo momentos de intimidade no chão da casa de banho, denotando-se o amor que vai ao encontro das representações (femininas) de qualquer rapariga. É neste cenário que a noiva conhece o capitão Forza Leal e a sua mulher, Helena, convívio que vai destruindo a paz, a ilusão e a inocência de Evita e dando lugar à sábia Eva. Esta, ao contar os factos, vai desvendando a falsidade do relato d' «Os Gafanhotos», assumindo-se como reveladora da verdade, não tenha sido ela uma estudante de História:

«Ela é sensível à ideia de que se deve criar uma contra-história. Caso contrário, não teria nenhum suporte na cabeça que lhe permitisse abrir a janela para essa

problemática que a invade do princípio ao fim. Ela procura fazer uma interpretação das coisas».²⁵³

Porém, a verdade que ela se propõe repor não é uma verdade absoluta já que resulta do processo da memória que, só por si, é seletiva e interpretativa. Quem recorda não consegue relembrar tudo e aquilo que é lembrado sofre o filtro da interpretação que o sujeito lhe dedica. Enquanto aluna de História, Eva Lopo também o sabe pois até os factos históricos decorrem da escrita de alguém, que passou pela recolha, pela pesquisa, que confrontou provas, hipóteses, testemunhos de pessoas que ouviram, que viram ou que souberam por outrem.

A sua desilusão tem início quando se apercebe da mudança operada no noivo, pois o rapaz que a cativou dá lugar a um homem frio, calculista e sádico que vê a guerra como um ideal de vida, de construção de heróis, seguindo mimeticamente o comportamento do capitão, um homem que exhibe vaidosamente uma cicatriz e que ele toma como o seu modelo:

«Levou-me a ver a cicatriz como se mostra uma paisagem, um recanto, se vai até um miradoiro para tirar uma fotografia.» (ACM, pág. 66)

A atmosfera idílica que rodeia a boda dilui-se com a presença da guerra, racismo e mortes cruéis que os brancos exerciam sobre os negros e com os quais Eva Lopo vai tomando conhecimento ao longo da sua recordação, sobretudo pelas fotografias *top secret* «To be destroyed», que Helena mantém guardadas no cofre de sua casa e que dão a conhecer a verdadeira personalidade do marido. É esta noção de crueldade dos colonizadores que a autora pretende marcar com esta obra para que não impere uma versão falseada da História, tal como aconteceria se Eva Lopo não tivesse reorientado a narração dos factos:

«Comecei a ser assaltada pelo sentimento de que tinha espreitado um momento particular da história da Europa em relação a África. E de que a história o traía na sua essência. Porque se estava a dar apenas os relatos oficiais das coisas. E os sentimentos humanos? (...) Acho que os portugueses têm um problema: não querem confrontar-se com o próprio rosto. Nós somos a nossa própria forma, somos pessoas com o seu lado racista. E fomos colonialistas. O que não queremos é entender isso. Nós fomos violentos na guerra colonial».²⁵⁴

²⁵³ Lídia Jorge em entrevista a Andreia Azevedo Soares, «Sopra de Valmares a força de uma terra imaginada», *Público*, 24. 07. 2002..

²⁵⁴ *ibidem*.

«Havia racismo, houve massacres como o de Wiryamu. Essa ideia do português suave não era verdade. Havia era uma modalidade de convivência com menos distância do que outros países». ²⁵⁵

Eva cedo se apercebe da modificação de Luís Alex, descoberta que a leva a «não reconhecer um único som do noivo, como se dele, ele mesmo, só houvesse de facto o corpo como uma concha fechada e a alma tivesse desaparecido (...) um outro espírito tivesse entrado e falasse agora pela mesma língua embora com outra linguagem» (ACM, pág. 54). O espírito que invadiu a alma de Luís foi a violência da guerra, durante a qual, e segundo as palavras de um dos feridos regressado antecipadamente, «Quem vai à guerra dá e leva, e quem mais dá é quem mais medra e pronto...» (ACM, pág. 151). Em ambientes de guerra, em que uns matam e outros são mortos, a luta pela sobrevivência é uma constante diária prevalecendo as ações que conduzem à destruição, à morte, que se vão enraizando na personalidade dos seus autores. Daí que Eva afirme, sobre o seu marido, o seguinte:

«Não é mais a pessoa com quem fiz namoro, a primeira pessoa com quem me deitei na carruagem do comboio (...). Agora não é mais ele. Não vale a pena fingir. Como posso apalpar nele a figura que Evita quis? Não és mais a pessoa com quem fiz namoro, e muito mais do que namoro, amor até esgotar, à socapa das imensas velhas que guardavam o pudor da nossa geração com uma faca do tamanho duma catana. Não és mais o mesmo. Ele diz-me exactamente o mesmo. Estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separa-nos». (ACM, pp. 66-67).

Após a tomada de consciência de que casou com um jovem idealista «à procura duma harmonia matemática» que depois se tornou num homem «que degola gente e a espeta num pau» (ACM, pág. 167), a narradora-protagonista vai recuperando, aos poucos, o seu equilíbrio através de um relacionamento extra conjugal com o jornalista que conhece quando vai denunciar o aparecimento de garrafas com metanol, com rótulos falsos, que estavam a liquidar muitas pessoas que ingeriam o seu conteúdo, e que interpreta ser uma forma de assassinio coletivo, após descobrir um saco com algumas dessas garrafas a dar à costa. Essa relação, embora de curta duração, fornece a Eva a sua libertação uma vez que o marido acaba por morrer numa situação de roleta russa entre ele e o amante, deixando-a livre das amarras que a prendem. A liberdade alcançada nas últimas linhas da obra é o ponto culminante das várias tentativas de recusa à inércia, à submissão que a obediência ao marido lhe ditava, ao recusar mudar-

²⁵⁵ Lúcia Jorge em entrevista a Vanda Marques, *op. cit.*

-se do Hotel *Stella Maris*, para uma casa referenciada pelo capitão Forza Leal, e ao recusar ficar em casa durante a ausência do marido, por exemplo, o que leva ambos os oficiais a enraivecerem-se por ela contrariar a autoridade masculina que, no fundo, representa a ordem patriarcal vigente: «O capitão desesperou – ‘Irra, que a sua mulher é de força’ (ACM, pág. 78). Aos poucos, Eva vai-se libertando de forma não convencional do esquema convencional a que pertence.

O nome que foi escolhido para esta personagem, Eva, ajuda a realçar, não a sua condição inferior, frágil e dependente (nascida da costela do homem), mas a sua crescente afirmação identitária que a conduziu à expulsão do Paraíso, por vontade própria. Podemos também encontrar em Helena um pouco da serpente do Éden, se considerarmos que a revelação das fotografias em que Luís Alex aparecia com cabeças de negros espetadas em paus foi o que desencadeou a sabedoria, o conhecimento, de Eva. um reverso da Eva pecadora da Bíblia, não a que conduz o homem ao pecado e à perdição, mas a que se liberta de tal destino – liberta-se da opressão da guerra e do marido, reconstruindo-se e renascendo num novo formato. Não é a Eva nascida da costela do homem, mas a Eva nascida ao lado do homem de que algumas traduções do hebraico da Bíblia dão conta, sugerindo uma Eva, uma mulher, com idêntico potencial ao do homem e não inferior.

A memória é também nesta narrativa o recurso usado pela narradora para contar uma história em que o *eu* se coloca dentro e fora da narrativa («Eva era eu – disse Eva Lopo», ACM, pág. 242) à semelhança do sucedido com a filha de Walter, como vimos. Eva Lopo inicia o seu processo de memória, quando, após ter lido «Os Gafanhotos», diz:

«Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos» (ACM, pág.41).

Contudo, Eva, à semelhança da própria autora, sabe que a memória é falível e que é impossível recuperar o passado de que já se esqueceu, tal como também já referimos com o conceito de «desmemória feminina» no estudo de Lúcia Castello Branco, *O que é a escrita feminina*, mais responsável por uma recriação do que por uma reprodução fiel do passado. Por isso, Eva recupera, nas suas lembranças, vestígios do que viveu e, ao verbalizar, contribui para evitar o silêncio e o esquecimento. O esquecimento é aquilo que a própria escritora combate, ao reinterpretar, ao desconstruir

e reconstruir as suas lembranças, unindo o «agora» ao «sempre», como ela deixa perceber:

«(...) alguma vez se perde a memória do que desejámos (...). Então se nos fôssemos esquecendo do que desejávamos descobrir, e depois de como nos chamávamos, e a seguir de que país éramos, como iríamos combinar as horas de sair, ou o momento de fazer compras? (...) Claro que tudo isso andava ligado por uma ténue linha que de repente poderia quebrar, e que apesar de ser tão ténue, ainda permitia uma pequena correspondência de modo a não boiarmos à face da terra como lama, até boiarmos de facto como lama» (ACM, pág. 47).

«Mas [as personagens criadas] são uma homenagem para que elas [as personagens reais] não se apagassem. Aliás, é por isso que esse livro se chama *A Costa dos Murmúrios*. É a ideia de que a história se apagava».²⁵⁶

«Escrevemos para captar o último murmúrio antes que se faça para sempre silêncio. Buscar aquilo que é possível recolher. Não deixar entrar no silêncio. Não deixar morrer, recuperar para a vida o mais possível daquilo que acontece».²⁵⁷

Eva Lopo mantém a preocupação de apresentar um relato verosímil com o recurso a expressões como: «Recordo com precisão» (ACM, pág. 48), «Vejo» (ACM, pág. 66), «É assim que me lembro», (ACM, pág. 131), «Agora me lembro» (ACM, pág. 193), «Lembro-me dos soldados» (ACM, pág. 230), «Revejo Helena no areal» (ACM, pág. 202), «Não, eu não invento» (ACM, pág. 215), «Não me lembro de mais nada» (ACM, pág. 258). Esta técnica narrativa pretende conferir autoridade à memória se bem que não passe apenas de uma pretensa autoridade já que a narradora tem consciência dessa precaridade ao afirmar em determinado momento que «a memória é uma fraude para iludir o olvido cor de pó» (ACM, pág. 73) e aconselha o seu interlocutor, o narrador d'«Os Gafanhotos» que é simultaneamente o narratário da segunda narrativa, a que «não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência» (ACM, pág. 42). Neste ponto, deparamo-nos com uma aparente contradição que envolve a noção de verdade apresentada pela narradora e que constitui a denúncia que esta obra pretende atingir – havia uma verdade a ser espalhada no país, que não correspondia à Verdade. Haverá tantas verdades sobre um determinado acontecimento quantas as perspetivas enunciadoras.

²⁵⁶ Lídia Jorge em entrevista a Andréia Azevedo Soares, *op. cit.*

²⁵⁷ *ibidem*.

No entanto, este interlocutor aparece-nos sem voz, uma presença muda, silenciosa, tal como já havia sucedido em *Notícia da Cidade Silvestre*, é quase um monólogo da narradora, um monodílogo como atrás designámos, já que apenas nos apercebemos de que se dirige a alguém pela repetição que ela faz das questões que o outro lhe coloca, o que deixa perceber uma possível entrevista:

«Se vejo algumas cenas vivas? Claro que vejo cenas vivíssimas» (ACM, pág 48)

«Que mais quer saber? Ah, o noivo.» (ACM, pág. 57)

«Se teve consequências? Teve...» (ACM, pág. 88)

Tratando-se de uma ação com fundo histórico, recorreu a autora à memória (lembremo-nos que Lúcia Jorge viveu durante dois anos na cidade da Beira) e à documentação histórica para contar a sua verdade, tal como a própria explica:

«...sim, estive no Museu Militar [em Lisboa]. E fiz uma imensa pesquisa sobre os relatórios das missões que se faziam ao mato. (...) Então, fiquei com uma necessidade enorme de fazer reviver figuras, figuras que eu tinha conhecido no auge da juventude. A maior parte delas já não existiam - umas porque tinham morrido fisicamente, outras porque desapareciam em vidas lamentosas e anódinas - mas eu tinha um desejo enorme de as fazer viver».²⁵⁸

Também a narradora recorreu aos mesmos instrumentos e para atestar a veracidade do seu relato indica ao seu interlocutor como deve proceder para obter a confirmação:

«Não, eu não invento.

Procure no Arquivo Militar. Chegue à porta de armas do Museu, entregue o seu cartão ao soldado, vire à direita, em frente dos azulejos e duns canos de fogo, desça as escadas, suba as escadas, suba ainda, no alto encontra um corrimão. Peça – é sempre gente simpática, a que guarda a História. Escreva um papel pedindo o acesso aos reservados. Se lhe concederem o privilégio, passados uns dias, volte para a consulta. Faça o mesmo percurso, peça a caixa CHIV – 3 269. T.» (ACM, pág. 216)

A memória funciona como uma fotografia, uma prospeção da mente, para dar a conhecer, para dar existência a algo, e assim não ficar esquecido. Tal como as fotografias dos massacres da guerra que Evita viu em casa de Helena não permitem que se diga que tais acontecimentos nunca existiram, também uma recordação, depois de passar a relato escrito, faz perpetuar a situação relatada a quem o ler, mesmo que seja muito tempo depois, faz resistir «à funda cova do esquecimento» (ACM, pág. 225). Também neste aspeto narradora e autora estão de acordo:

²⁵⁸ *ibidem*.

«Sim, se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir». (*ACM*, pág. 21)

«A gente não sabe se fica, mas, enquanto escreve, tem a ideia de que está a escrever uma palavra para a eternidade. E tem de ter essa ilusão para escrever.(...) Escrevemos para captar o último murmúrio antes que se faça para sempre silêncio. Buscar aquilo que é possível recolher. Não deixar entrar no silêncio. Não deixar morrer, recuperar para a vida o mais possível daquilo que acontece».²⁵⁹

No caso desta narrativa é de reforçar que as recordações conduzem não para a ação bélica, mas para as impressões afetivas que as imagens gravaram na memória da narradora-protagonista do relato, as quais revelam, neste caso, uma visão negativa e sombria dos acontecimentos, daí que tenham conduzido à construção de uma nova identidade do ser. Fica, assim, explícito o cariz feminino atribuído à memória. A memória é um dos aspetos inerentes ao desenvolvimento do ser humano em todas as vertentes: pessoal, cultural, social,... que possibilita quer a descoberta de sentidos implícitos nos factos a que anteriormente não se deu importância quer o caminhar em frente, pondo de parte o que aconteceu. A memória pode ser vista como um instrumento de desbravamento, como num processo arqueológico, tal como Freud postulava, que permite o conhecimento, apesar de não passar de uma representação – seletiva e interpretativa, como já referimos, que, segundo Ricoeur, «exprime a opaca mistura entre a lembrança e a ficção na reconstrução do passado».²⁶⁰

Eva tem consciência da dependência do homem pela memória ao afirmar que «os animais são os únicos imperadores sem necessidade de memória» (*ACM*, pág. 143), pretendendo, com isto, mostrar que parte do sofrimento humano deriva do facto de possuímos memória, tal como lhe acontece a ela a partir do momento em que acede ao relato «Os Gafanhotos».

Também em Eva assistimos ao seu processo de crescimento, visível através das várias revelações de que foi tendo consciência, sobretudo em relação às atuações cruéis do marido, até então correspondendo à figura idealizada de esposo, e que, ao transformar-se em figura detestada, permite que Eva perca a ingenuidade que possuía e adquira discernimento. Aliás, a narradora Eva, bem diferente da Evita da primeira parte, como já referimos, é uma personagem seca, desgostosa, pronta a denunciar, fruto da

²⁵⁹ *ibidem*.

²⁶⁰ Paul Ricoeur, «A marca do passado» in *História da historiografia*, pág. 336.

clarividência que o tempo e as circunstâncias lhe trouxeram. Através da anamnese, ela e o leitor apercebem-se da sua evolução e aquilo que vinte anos atrás era passividade, delicadeza, doçura, obediência, paixão e entrega, fatores claramente femininos, transforma-se em ousadia, rebeldia, inconformismo, denotando-se um pendor mais acentuadamente masculino. É com esta alteração que surge o crescimento da personagem, caso contrário, tal não seria possível, como é o caso de Helena de Tróia, como mais adiante verificaremos.

O facto de todas as impressões da guerra apenas nos serem transmitidas a partir das vivências das mulheres, nos seus quartos e apartamentos enclausurantes enquanto esperam, corresponde a uma visão feminina vivida no vazio e na solidão. Este estilo de vida corresponde a uma das formas de escape que Isabel Allegro de Magalhães prevê:

«Uma das constantes na vivência do tempo pelas mulheres-personagens é um descontentamento com o presente. Descontentamento com a qualidade limitada desse presente. Esse sentimento irá conduzir a diversos tipos de escapes, sendo um deles o refúgio no silêncio e no isolamento de uma vida toda ela interior, vida solitária ou então tecida de alianças com outras mulheres.»²⁶¹

A preocupação mais marcante de Eva é a denúncia de aspetos que são ocultados e que ela tenta desmascarar e contribuir para uma versão fiel dos factos. Podemos dizer que Eva tenta encontrar a sua completude com a verdade, na medida em que as pessoas com quem lida são máscaras coniventes com o *status quo*, com quem ela não se quer identificar e que a sua grande vontade em repor a verdade fá-la redimensionar-se e atingir uma maior amplitude. Eva encontra a sua completude através do contacto com o narratário, mais uma vez à semelhança de Júlia Grei e da filha de Walter, com quem liberta as suas lembranças, e através das quais alcança a sua maturação desenvolvendo um perfil oposto ao que anteriormente possuía. É novamente através do alcance do seu eu masculino que a personagem cresce e se completa. Daqui retiramos a força e o relevo desta personagem, mais uma vez uma figura feminina que prima não pelo seu lado feminino, mas pela capacidade de se impor perante o *status quo* vigente, fazendo dar à costa os murmúrios do seu interior.

A memória é igualmente o recurso usado por Solange de Matos em *A Noite das Mulheres Cantoras*, a qual, a uma distância de vinte e um anos, recorda o seu processo de amadurecimento desde que passou a integrar uma banda musical feminina.

²⁶¹ Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*, pág. 501.

Fiel aos ensinamentos do pai, para quem o esforço de cada um levá-lo-á a enfrentar e a superar os obstáculos, sendo ele próprio disso um exemplo, e que há adversidades que não se controlam, mas que há que saber enfrentar e superar, Solange decide integrar um grupo de mulheres movidas pelo entusiasmo de alcançarem o sucesso na música, que mal conhece, determinada a sair da insignificância da sua vida e a brilhar.

Desde o momento em que foi conduzida à presença de Gisela Batista, a mentora da banda, pela primeira vez, Solange sentiu-se invadida por um temor, um misto de atração e de desejo de fuga inconciliáveis, plasmando a sua insegurança e pequenez perante alguém tão superior:

«Era de facto humilhante que eu não fosse capaz de voltar as costas àquela mulher vestida de fato-de-treino branco e de um halo de frieza» (*NMC*, pág. 58).

Solange foi preparada para esse encontro na qualidade de autora de letras para as canções da banda, mas, ao ser confrontada com o pedido de Gisela para que cantasse, sentiu-se incapaz de aceitar ou de recusar, tal era a vergonha de se expor diante aquela mulher tão poderosa e só pensou em fugir da sua presença, sem conseguir arranjar forças para o fazer:

«Gisela Batista troçava, por certo, da minha pessoa, eu era uma aluna, ela era a torturadora. (...) Eu ia dizendo para mim mesma – Liberta-te desta situação, Solange, e que te fique de emenda. Porque eu iria libertar-me, sim. Iria fazer qualquer coisa que me permitisse pôr-me a andar definitivamente dali par fora, e para sempre. (...) Mas porque exercia um poder tão extraordinário aquela mulher, sentada no banco dum piano, trajada com uma indumentária asséptica?» (*NMC*, pág. 59)

«(...) eu não cantava, eu apenas murmurava uns sons junto das outras raparigas. Inclina-me para o local de convergência das várias vozes, mas enquanto elas entoavam na posição certa, eu emitia uns leves sussurros, que por vezes saíam agudos. Com que fim estaria eu ali? Pensava.» (*NMC*, pág. 70)

Ao saber que foi aceite, não só como autora da letra mas também como cantora para a banda («o quinto elemento da sua banda, o elemento que lhe faltava», *NMC*, pág. 63), Solange apercebeu-se do primeiro passo no seu crescimento, o surgimento dos primeiros brilhos, reflexos, no seu anonimato, metáfora do piano espelhado que existe na Casa Paralelo onde decorrem os ensaios:

«Já tinha ouvido dizer que na vida poderia haver momentos assim, entrar-se morcego e sair-se anjo, mas nunca pensei que semelhante metamorfose me pudesse acontecer» (*NMC*, pág. 63)

Contudo, estará condicionada a ver a sua vida artística de compositora e de cantora caminhar em caminhos paralelos, não concorrentes (não decorram os ensaios da banda na Casa Paralelo), uma vez que verá o reconhecimento da sua voz mas não o das suas letras por estar impedida de assiná-las. Só no tempo presente, o tempo que corresponde ao monólogo que é esta narrativa, é desvendado o verdadeiro autor das letras das canções.

Inicialmente desprovida de ambição, vivendo «sobre a pele do mundo» (*NMC*, pág. 30), incapaz de verbalizar o que pretende do futuro, Solange apercebe-se de como a pouco e pouco se foi envolvendo no espírito da banda, passando a partilhar dos objetivos das colegas, sentindo-se vibrar com os avanços e retrocessos dos ensaios, acabando por sentir uma grande complementaridade com Gisela. Solange entrega-se ao projeto musical que coloca em primeiro plano na sua vida – é a única a comparecer nos ensaios de 29 e 31 de dezembro, falta às aulas porque anda absorvida com o projeto, rejeita a declaração de amor de Murilo porque não quer que nada interfira no seu sonho:

«Estou de alma e coração com este projecto, não quero perder esta oportunidade. Pois o que é a vida senão uma simples oportunidade? Aproveita-se, não se aproveita a oportunidade, acabou-se a vida.», *NMC*, pág. 143.

Da semelhança das vozes à das ambições é um passo rápido que Solange sente crescer no seu interior:

«Gisela perguntou-me de novo – ‘Sim, o que queres tu da vida?’

Baluciei umas palavras – ‘Nada, isto é, acho que muito pouco, acho que quase nada.’» (*NMC*, pág. 60)

«A sua voz era idêntica à minha» (*NMC*, pág. 76)

«Uma ambição semelhante à de Gisela Batista tinha-se apossado da minha vida» (*NMC*, pág. 83)

«(...) começava a perceber que um elo de confiança e cumplicidade se tinha estabelecido entre nós de tal modo forte, ou cego, que Gisela podia proceder como se eu ali não estivesse, ou como se eu mesma fosse um prolongamento da sua pessoa.» (*NMC*, pág. 93)

«Eu estava completamente submetida à sua ordem mental, amava o que ela amava e detestava o que ela detestava (...)» (*NMC*, pág. 137)

Gradualmente, Solange vai-se inteirando das suas conquistas a nível psicológico, especialmente depois de conhecer João de Lucena, com quem inicia uma relação

amorosa oculta de Gisela, que não permite que nenhuma das cantoras da banda tenha outras ocupações para além da dedicação à música, aos ensaios, à banda:

«Está decidido, eu nunca hei-de dizer uma palavra sobre nós a Gisela Batista. Haja o que houver, no interior daquela garagem. Por mim, nem uma única palavra.» (*NMC*, pág. 168)

«Já percebi que viver é atraiçoar. Sobreviver implica trair.» (*NMC*, pág. 184)

Solange recorda os limites que Gisela lhe impunha, a si e às colegas, em prol do projeto que estaria sempre em primeiro plano: os horários rigorosos dos ensaios, indiferentes ao facto de serem sobrepostos a datas festivas; o peso que era necessário perder para atingirem a imagem que sobre elas era ditada; a autoria das letras que tinha de ser adulterada para que o projeto se tornasse mais credível; a versão para contar sobre o caso de Madalena Micaia; a renúncia à vida amorosa para que não houvesse distrações. A todos estes limites Solange obedeceu à exceção do último, ainda que com alguns problemas de consciência, o que reforça o seu carácter subserviente.

A submissão de Solange não é só direccionada a Gisela como também a João de Lucena. Apaixonada pelo coreógrafo da banda, mais velho do que ela, Solange sente-se segura, respeitada, entregue a ele como se ambos fossem apenas um, constatando que a entrega no amor não carece de justificações, é válida e plena por si só e ela regozija-se no seu servilismo:

«Quem ama só vê o essencial, e o essencial dispensa as circunstâncias grosseiras como seja o local onde a pessoa se deita. (...) O meu amado vive dentro de mim, não mora em lado nenhum.» (*NMC*, pp. 245-46)

«Não quero exigir nada, nem pedir nada, nem ofender, nem suspeitar, tudo o que ele me indicar para fazer eu farei, eu agora percebo o que significa ser serva, essa expressão que sempre me tinha parecido ultrajante.» (*NMC*, pág. 258)

Porém, e paradoxalmente, este servilismo acaba por contribuir também para o crescimento de Solange quando ela ganha independência e individualidade a partir do momento em que aceita o convite de ir para o quarto com o tio de um dos amigos de Lucena durante uma festa onde vai com o namorado, não parecendo que este facto tenha exercido alguma alteração na relação com João de Lucena. Se analisarmos as palavras deste, minutos antes, ao tentar incitar Solange a atirar-se para uma piscina muito suja onde ele e outros amigos se encontravam, havia dito:

«Tens de ultrapassar certas inibições, Solange, minha querida.» (*NMC*, pág. 268)

O próprio Lucena dá o exemplo da inexistência de inibições da sua parte, ao envergar umas cuecas transparentes e molhadas, semelhante ao estado de nudez, à frente de toda a gente. Solange age como que *obedecendo* a Lucena, libertando-se de inibições, ao aceitar o convite do homem da blusa indiana, o tio de José Alexandre que, tal como ela, se tinha recusado a entrar na piscina. Solange apercebe-se da inovação do seu comportamento ao constatar o seu desconhecimento sobre aquele homem:

«Aliás, até ao momento em que tivera lugar aquela invasão do quarto do tio por parte do sobrinho, eu nem sabia quem era o homem da camisa indiana. Nem se era doutor nem se era Alexandre.» (NMC, pág. 282)

e toma consciência de quanto amadureceu com aquele ato, de como passou de rapariga ingénua e submissa a mulher experiente e ousada (paralelo que encontramos com a filha de Walter quando se envolve com o dr. Dalila), de como ultrapassou barreiras que nunca ousara, dando lugar a que Lucena lhe chamasse cínica:

«É verdade que ainda no dia anterior eu tinha só dezanove anos, e passadas vinte e quatro horas, tinha cem. (...) Entre aquele [sic] noite e o dia seguinte, onze horas e três quartos da manhã, eu começara a ter um século. Mudámos de era durante uma noite, mudámos a sequência dos factos, mudámos o conceito de verdade, a relação entre os géneros. Mudámos a concepção do género. A partir de agora cada pessoa é um género humano. Sobre o amor nem se fala. Mudámos. Cada um tem o seu interdito. Esta noite, dez de Julho, mudámos o interdito, precisamos, pois, de construir um outro.» (NMC, pág. 284)

Este passo não fica isolado na vida de Solange, pois ela assume a relação com o homem da blusa indiana durante alguns anos depois de Lucena voltar para os Estados Unidos da América, facto de que tomamos conhecimento apenas nas últimas páginas do livro, assume ter enganado os pais para não lhes dar o desgosto de saberem da sua vida leviana e assume ter mentido a Gisela quando se recusou a dizer-lhe o paradeiro de Lucena. Nestas assunções, encontramos verdadeiras provas de amor: a si mesma, recusando-se à solidão depois de Lucena a trocar por um outro projeto artístico; aos pais para não sofrerem o desgosto e a João, a quem não quer ver a imagem denegrida por Gisela se soubesse da homossexualidade do coreógrafo:

«(...) e eu senti alegria por ter mentido a alguém a quem nunca tinha mentido. Coisa de nada. Uma espécie de coice de pulga sobre o abdómen couraçado do paquiderme, e no entanto uma sonegação que muito me satisfazia.» (NMC, pág. 304)

«Se queria mostrar em directo a decadência de João de Lucena, tê-lo-ia de fazer contra a barreira de desinformação que eu iria levantar de todas as formas possíveis.» (NMC, pág. 309)

Solange passa a assumir a mentira, a representação, como forma de estar e também neste facto encontramos uma prova do crescimento da personagem, facto de que Gisela se apercebe e a elogia:

«(...) a vida é bela quando temos um nervo forte cá dentro para enfrentar a hiena da vida. Tu tens um nervo forte aí dentro» (*NMC*, pág. 315).

O facto de a memória interferir com as emoções individuais, fazendo com que cada um tome consciência de quem foi e é, ajuda a perceber o efeito de causalidade de certas situações, ainda que sejam vividas de forma reconstruída. Através deste monólogo, que é a narração da obra, Solange reconstrói o seu passado dando-nos conta daquilo que a move e da imperfeição de outrora: os tempos que viveu em África; os apanhadores de chá; o regresso de África com os pais; a sua ida para a universidade; as cartas e telefonemas dos pais da província para Lisboa; o seu convívio com Murilo, estudante de Sociologia, que vivia na mesma residência que ela; a situação em que conheceu as manas Alcides. A recordação da imperfeição termina no momento presente, altura em que ela recorda a «noite pefeita» em que reencontra João de Lucena, vinte e um anos após o afastamento de ambos. Neste intervalo de tempo, encontram-se os tempos áureos da banda ApósCalipso, cujas letras eram de autoria de Solange o que significa que foi através das suas palavras, da sua sensibilidade, da sua inspiração, da sua criatividade, que a banda existiu. E neste ponto chegados, podemos perceber a diferença fulcral entre Solange e Gisela já que, enquanto esta se move pela ambição e pelo poder de vir a representar uma marca na música portuguesa, Solange move-se por paixões: as letras das canções e João de Lucena são disso exemplo, vindo a ser essas paixões que conferem o sucesso à banda. Apesar de ambas se encontrarem «em estado de prontidão» (*NMC*, pág. 84), os motivos que as movem são diferentes.

Solange de Matos apercebe-se de que nem tudo é controlado pela mão do homem («a vida é levada por dois carros e um deles não o conduzimos nós», *NMC*, pág. 33), e o seu percurso de vida é feito no sentido de encontrar um caminho que lhe apague as dolorosas recordações de Angola e o tédio da vida rural em Sobradinho. É, todavia, apesar de nem sempre o parecer, suficientemente segura e determinada para não dar ouvidos ao ceticismo e ao pessimismo de Murilo Cardoso, que procura sempre convencê-la dos seus argumentos.

Assim, a narradora consegue perceber que a vida humana é mais importante do que qualquer objetivo e que são estes que servem para a vida e não o seu reverso. No final do romance, Solange é uma das vencedoras, a par de Gisela, por motivos diferentes, uma vez que consegue ludibriar aquela que sempre controlou tudo e todos.

Também Solange é uma narradora que se serve da memória/ desmemória para se dar a conhecer, processo do comportamento feminino como já vimos, e que vence não pelo destaque das características femininas que constroem a sua personalidade, mas pelo que contrasta com a feminilidade: a não aceitação de regras castradoras e a libertação daquela que era a líder, quase uma dona ou um deus. O seu processo de completude acontece com a complementaridade que se estabelece entre ela e Gisela, a partir da qual ela estabelece o seu padrão comportamental e se torna uma figura independente, livre e autónoma e desenvolve, assim, o seu crescimento. O destaque conferido pelo título à noite remete para a interioridade, o recôndito, da personagem que é trazida para a luz do dia quando ela se redescobre e se mostra/expõe aos outros.

As narradoras que acabámos de analisar retratam a capacidade feminina de recriar o passado através da recordação, da introspeção interior, daquilo que a desmemória lhes traz, denotando através desse processo de reconstrução dos seus passados a passagem da incompletude à completude dos seus seres. Ainda que tais *completudes* tenham sido conseguidas à custa de processos diferentes, em todas as personagens se registou uma tomada de consciência desse crescimento e da dominação do mundo que passaram a exercer. Se para Júlia Grei a completude foi alcançada com o amadurecimento do ser masculino que vivia adormecido no seu interior; para a filha de Walter e para a sobrinha do tio Fernando a completude foi conseguida com a comunhão, física ou simbólica, com o ser masculino que era a projeção de si mesmas; para Eva Lopo a completude foi obtida com o abandono da inocência e da ignorância que habitualmente caracterizam o feminino e pela passagem a um estado de lucidez e objetividade capaz de ver a verdade; para Solange a completude obteve-se a partir do contacto com Gisela e com a libertação da sua pequenez. Todas estas personagens se soltaram do casulo limitador das suas personalidades femininas e alcançaram autonomia, independência, determinação, que as levou à vitória dentro de si mesmas e sobre os outros, num processo de abate do eu passivo, inseguro, frágil, sentimental que

vivia nelas e de construção de um outro mais forte e vencedor (a nível pessoal e social). Os mentores desses processos de crescimento foram, respetivamente, Anabela Cravo, Walter, tio Fernando e Gisela Batista, figuras exemplares e modelares para cada uma das narradoras, respetivamente Júlia Grei, a sobrinha de Walter, a sobrinha do tio Fernando e Solange de Matos, que agiram como o Outro que vivia dentro de cada uma delas à espera de um momento para brotar com individualidade. No caso de Eva Lopo, esse Outro não foi fomentado por ninguém exterior, mas pelo crescimento autónomo de si mesma.

Outro aspeto comum a todas estas narradoras é o facto de elas se nos darem a conhecer através de monólogos e monodialogos, o que corresponde à solidão (interior e exterior) que é frequentemente associado ao feminino, fruto do isolamento que, ao longo dos tempos, foi conferido à mulher. Era o homem quem saía de casa, quem convivia com os outros no exterior, quem opinava e decidia; a mulher limitava-se à sua função subserviente de servir o homem na retaguarda. A ausência de convívio e, conseqüentemente, de diálogo surge neste contexto, vivendo a mulher acompanhada apenas de recordações, memórias, pensamentos que exterioriza, quando muito, para o papel sob a forma de cartas, apontamentos e diários. Reparamos que estas obras se concretizam através da recordação das narradoras, como já referimos, uma recordação a uma só voz e num só sentido, em voz baixa para si mesmas ou em voz alta para um narratário, mas sem retorno, sem nunca ouvirmos a voz deste, o que reforça o cariz feminino destas narradoras – solitárias, abandonadas, frágeis e inseguras. O impacto de todas estas figuras consiste na libertação e metamorfose que nelas foi ocorrendo durante esses processos daquilo a que poderemos chamar mono-desmemória.

Apesar da memória ser um aspeto que caracteriza o feminino, verifica-se que o que une estas narradoras é o seu crescimento através da consciência que a recordação lhes traz e conseqüentemente um abandono, uma menorização, da sua faceta feminina.

Estaremos a caminhar para o fim da feminilidade?

2.2. Do silêncio à voz – o poder da (des)palavra – Xerazades atuais

As mulheres, é espesso perfume lembrá-lo,
Têm ângulos ausentes no que vêem e no que falam...

Luiza Neto Jorge²⁶²

O significado é formulado dentro da linguagem e não pode ser encontrado fora dos caminhos em que o discurso se opera; a linguagem não expressa um significado pré-concebido, mas cria significado – é este o postulado de Saussure. Através da linguagem pode-se dizer tudo, quer seja verdadeiro ou falso, como Steiner também concluiu. É neste raciocínio que se insere o prefixo e, por consequência, o neologismo *despalavra*, que criámos para título deste subcapítulo, com o qual pretendemos assinalar o poder que a verbalização confere ao que é dito – dá vida aos factos, mas também transfigura, deturpa, constrói uma falsa verdade:

«Pode-se dizer e, por conseguinte, escrever *seja o que for* sobre *seja o que for*. (...) Todos os instrumentos ou capacidades humanas têm os seus limites. (...) Qualquer capacidade física da espécie se encontra organicamente limitada. (...) Só a linguagem não conhece nem termo conceptual nem projectivo. Temos a liberdade de dizer *seja o que for*, de dizer o que quisermos sobre aquilo que quisermos, acerca de tudo e acerca de nada». ²⁶³

«Podemos dizer qualquer verdade e qualquer falsidade. (...) A linguagem cria: cria através da nomeação (...)». ²⁶⁴

É também através do poder da palavra que o feminino se concretiza, especialmente no registo de discursos memorialistas ou autobiográficos, como explicitámos atrás, através dos quais se pode inferir o cariz reflexivo. Deusas da memória ou rainhas das histórias, como atrás as designámos, as narradoras-personagens-mulheres da ficção jorgiana impõem-se no comando das suas narrativas pela recordação e pela sua verbalização. É à fixação da memória no registo verbal que vamos dar importância, por parte das Xerazades que entretêm os seus sultões com (des)palavras, faceta do feminino que vamos analisar.

²⁶² Luiza Neto Jorge, «Recanto 13», in *19 Recantos e Outros Poemas*, pág. 106.

²⁶³ George Steiner, *Presenças Reais. As artes do sentido*, pág. 57.

²⁶⁴ *ibidem*, pág. 59.

É através das três narrativas escritas pela filha de Walter que esta agride o pai quando, vinte anos depois do encontro ocorrido na noite de sessenta e três, a sobrinha/filha de Walter, então uma mulher adulta, escritora de contos, ao reviver a sua adolescência, vai à procura de Walter na Argentina. Dominada por um sentimento de vingança, não concretizado através de um objeto material, como o lançamento de uma faca contra o agressor, em *Notícia da Cidade Silvestre*, mas sob a forma de uma narrativa catártica («Queria, dessa forma, captá-lo, apagá-lo, ultrapassá-lo, esquecê-lo, ser livre. Escreveu três narrativas para atingir Walter», *VP*, pág. 212), oferece-lhe o seu livro de contos que expõe uma visão negra daquele que sempre lhe iluminou a vida.

«Ela queria que Walter nunca tivesse aparecido a preencher o dia glorioso de sessenta e três [...] por se encontrar já definitivamente morto. [...] percebia que não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter» (*VP*, pág. 210).

É através da palavra que esta mulher sem nome constrói o seu universo ficcional e o entrega ao pai, numa síntese de três curtas histórias: «O Soldadinho Fornicador», «O Pintador de Pássaros» e «A Charrete do Diabo», elaboradas demoradamente, durante meses, nas quais denunciou as várias facetas de Walter ao longo da vida – homem inconstante, irresponsável, devasso, quase diabólico – transformando o pai idealizado em homem banal e reles: um «atraente ciclope» (*VP*, pág. 213) é o epíteto que a narradora usa para se lhe referir. Walter não conseguiu, pois, resistir ao desafio que o tempo lança à palavra dada, à promessa, a qual transporta consigo uma dimensão ética que a personagem nunca conheceu; o caráter de Walter foi posto em causa visto ter falhado no cumprimento da palavra, o que aliás se coaduna com o perfil que lhe conhecemos ao longo da narrativa – ele traíu. Acerca da falta de confiança em alguém que falha os seus compromissos, Ricoeur afirmou ser a quebra da palavra, do compromisso, da confiança, da fidelidade ao outro, que põe em causa todo o caráter/ relação: «obrigação de salvaguardar a instituição da linguagem e de corresponder à confiança que o outro põe na minha fidelidade».²⁶⁵

Nesta altura, a adolescente deixa de amar o pai, pois o sofrimento que ela sente, mais recente, mais forte, supera a intensidade do amor antigo.²⁶⁶ Freud afirmou que a

²⁶⁵ Paul Ricoeur, *O Si-Mesmo como um Outro*, 1990, pág. 150.

²⁶⁶ Para Alberoni, o enamoramento oscila entre o êxtase e o tormento, entre o paraíso e o inferno (*Enamoramento e Amor*, pág. 50), não havendo lugar para estádios intermédios, como se pode verificar

pessoa «enquanto sofre, deixa de amar»²⁶⁷ e, apesar de se referir à dor orgânica, podemos alargar ao campo psicológico, visto que, quando alguém é magoado, a reação é sempre negativa – não se agradece, não se rejubila, não se sente a amizade/o amor crescer por essa pessoa; sente-se decepção. Contudo, a decepção é algo tão vulgar como o contentamento – são ambos estados de espírito decorrentes de atitudes recíprocas das pessoas, no que estamos de acordo com Alberoni ao afirmar:

«Certamente, em todas as relações humanas, de qualquer tipo que sejam, há sempre uma margem mais ou menos ampla de insatisfação, de desilusão, há sempre ambivalência».²⁶⁸

A desilusão é tanto maior quanto mais importante essa pessoa for para outra, no que voltamos a estar de acordo com Freud quando garantia que «a formação de um ideal aumenta as exigências do ego».²⁶⁹ Dependendo do caráter mais ou menos vingativo de determinada pessoa, pode-se chegar a exercer alguma atitude equivalente sobre quem incutiu dor, e foi o que sucedeu à protagonista deste romance.

A confirmação da nulidade dos esforços acarreta grande sofrimento, conduzindo, por vezes, a atitudes de acentuado sadismo e/ou masoquismo, que podem ter como consequência a morte. A filha de Walter, em *O Vale da Paixão*, inicia o seu processo de decadência/degradação pessoal na altura em que o pai parte de Valmares, em sessenta e três, apercebendo-se da ineficácia dos seus esforços e da não reciprocidade de sentimentos e desejos, ligando-se primeiro ao Dr. Dalila e, mais tarde, a muitos outros homens. Com o tempo, ela consegue aperceber-se do grau de autodestruição que desencadeia sobre si mesma, atribuindo-se um valor não superior ao ínfimo som das gotas de água, em pesadelos que a assolam:

«A ponto de não sermos mais partes de alguma coisa identificável, mas apenas sons. Sons idênticos aos das gotas de água, nada de nada, na imensidão que era a infinidade da água, onde não éramos nada» (*VP*, pág. 161).

com as duas personagens femininas deste romance que os experimentaram – a filha de Walter e Maria Ema.

²⁶⁷ Sigmund Freud, «Sobre o Narcisismo: Uma Introdução», *A História do Movimento Psicanalítico. Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos*, pág. 98.

²⁶⁸ Para Alberoni, a insatisfação e a desilusão são apanágio das relações humanas (*op. cit.*, pág. 31).

²⁶⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, pág. 112.

Com tal procedimento, a filha de Walter revela, uma vez mais, embora inconscientemente, a sua identificação com o progenitor, pois também este se envolve em relações várias, efémeras, levianas, que o estigmatizam nos locais por onde passa e lhe dão fama nefasta junto dos irmãos que disso têm conhecimento. Walter vai deixando de enviar correspondência para Valmares, como forma de mostrar o esquecimento que vota aos que lá vivem, assim como a filha que, no seu processo simbólico de *morte* de Walter, transmite o esquecimento que quer votar ao pai, arquitetando três narrativas que contribuem para construir e, logo de seguida, desmoronar a estrutura paternal, o que acontece após tomar conhecimento da quebra da promessa feita pelo pai anos antes.

A figura idealizada, sublimada, dá lugar ao devasso, ao maculado e, só então, a filha admite os relatos não elogiosos que ouviu ao longo da vida sobre o pai, transferindo aquilo que a memória escondeu (mas que ela, naquele momento, recupera) para uma versão escrita, que não mais se apagará. As três narrativas são a prova do *desenamoramento* da filha de Walter. O desenamoramento corresponde à fase de declínio do enamoramento previsto por Alberoni quando tudo, na relação amorosa, perde o valor de outrora:

«Então cessa em si todo o desejo, e o eu, que perdeu a dimensão ontológica, é empurrado de novo para o universo das aparências: já nada tem valor, já nada tem sentido».²⁷⁰

É através dessas narrativas que a filha de Walter quer dar a conhecer a essência do pai ao próprio pai, fazendo-o sentir, através de tais episódios, que nada ele edificou, antes pelo contrário, fez desmoronar.²⁷¹ Ela não pretende guardar apenas os factos, aquilo que o pai lhe causou, na sua memória, mas também o significado que esses factos têm para si, daí o seu registo escrito. Também para Ricoeur «*se todo o discurso se actualiza como um evento, todo o discurso é compreendido como significação*».²⁷² Assim, analisando os três discursos da filha de Walter compreendemos que emitem juízos de valor de uma mente toldada pela emoção e de um estado de espírito magoado e que pretendem efetuar essa transferência atingindo o recetor a que se destinam.

²⁷⁰ Francesco Alberoni, *op. cit.*, pág. 107.

²⁷¹ Lembre-se que o três é o número da perfeição, da totalidade; é também o número da solução, da síntese, o que se aplica integralmente à função destas três narrativas: abarcam a totalidade da vida de Walter e representam a conclusão a retirar dessa vida por parte da filha.

²⁷² Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso de Significação*, pág. 23.

Também o facto de a protagonista efetuar uma viagem propositada à Argentina, para que Walter leia as narrativas, tem a intenção que o seu discurso se torne significativo. Ela não confessa para o papel, guardando-o só para si, desabafa para que o responsável pela sua situação tenha conhecimento, e faz questão que isso aconteça, entregando por mão própria esses documentos. Dessa forma, e sem apagar da sua memória os obstáculos que por si passam, transmite a perceção que obtém da sua experiência própria, o significado da experiência vivida, mais do que a experiência em si, superando a «não comunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida», para usarmos as palavras de Ricoeur que afirmou:

«Algo se passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas a sua significação. Eis o milagre. A experiência experienciada, como vivida, permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação torna-se pública. A comunicação é, deste modo, a superação da radical não comunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida».²⁷³

Concordamos com o seu ponto de vista. É o que as três narrativas da filha de Walter significam: refletem uma interpretação sua, não a sua vivência, são (des)palavras que documentam vivências. Deste modo, através do discurso, ela torna pública a experiência privada; este é um dos pressupostos da comunicação, também, para o filósofo francês.

Salientamos o facto de a filha de Walter, ao levar os textos escritos ao pai, repudiar um potencial entendimento que advenha do diálogo, bem como vincar, não deixando cair no esquecimento, a imagem que sobrevém à sua mente – o pai que a traíu. É este o objetivo das narrativas da filha de Walter – não permitir que o esquecimento impere, com todos os riscos a ele associados. É contra a inexistência que luta quem escreve e esta personagem, ao sintetizar nesses três textos os vestígios, as marcas, que a atuação do pai lhe deixou, pretende unir passado-presente-futuro:

«a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve (...) o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse ‘tendo estado’ é o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse ‘tendo estado’...»²⁷⁴

²⁷³ *ibidem*, pp. 27-28.

²⁷⁴ Paul Ricoeur, «Memória, história, esquecimento» disponível em http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia (consultado em 26 de abril de 2014)

A escrita ocupa, assim, o lugar da fala e aquilo que pode ser temporário passa a ser fixo e definitivo como tudo o que passa do registo oral ao escrito, instituindo-se e proclamando-se como norma, como verdade. A este respeito, Ricoeur manifestou-se acerca do poder da mensagem escrita como algo que formaliza, manipula à distância, que se conserva, bem diferente do relato oral mais frágil, menos consistente:

«O discurso oral não é apenas preservado da destruição, ao fixar-se pela escrita, mas que é profundamente afectado na sua própria função comunicativa»,²⁷⁵

o que entra em perfeita sintonia com os objetivos da filha de Walter ao redigir as três narrativas. Deixou de haver algo para ser falado, ser dito, passaram a existir apenas marcas fortes deixadas numa pessoa que só podem ser gravadas no tempo com as marcas perenes da escrita.

A sua escrita nasce diretamente do pensamento, não se trata da fixação de um discurso oral, pelo que se torna mais complexa e a relação que estabelece com o narratário – Walter – é mais individualizada, diferente do carácter dialógico do discurso oral. A opção pela escrita destes textos prende-se fundamentalmente com o ambiente de silêncio que sempre norteou a relação entre as duas personagens: voluntária ou compulsivamente, poucas foram as palavras trocadas entre si ao longo da vida. Difícil seria alcançar o objetivo, que impulsionou a narradora, através do diálogo com alguém com quem muito pouco falara; para além deste aspeto, reside a intenção de deixar uma marca no tempo, através da escrita, como já explicámos – eis os dois motivos que justificam estes registos escritos.

A expressão de sentimentos nesses três textos é velada porque a filha de Walter não se refere explicitamente ao pai e também o apelo presente nesse meio de comunicação é camuflado, já que ela pretende agir sobre o outro, no sentido de uma modificação, ao dar-lhe os textos a ler; esta finalidade, porém, não é alcançada pois o pai não mostra arrependimento, mágoa, nem carinho, mantendo-se inalterável ao que sempre fora. À semelhança de Xerazade que contava histórias ao sultão para não morrer, também a filha de Walter conta as histórias ao pai para prolongar a sua vida, tentando alcançar a paz; no entanto, as histórias das mil e uma noites são ficções de

²⁷⁵ Paul Ricoeur, «Elogio da Leitura e da Escrita», *Texto, Leitura e Escrita. Antologia*, pág. 50.

encantar, de deixar maravilhado e seduzido quem as ouve, como acontece ao sultão, as narrativas d'*O Vale da Paixão* são desabafos crus e frios.

Registemos, porém, que, enquanto Walter lê as narrativas da filha, um par de dançarinos dança constantemente, o que tende a minimizar o valor das palavras escritas, pois, se a intenção é moralizar Walter, em jeito de parábola, como o texto refere – fazendo apelo aos valores, ao simbolismo, ao mundo inteligível – a expressão corporal é algo que pertence ao campo do sensível, do intuitivo, contrastando o ambiente físico relaxante com o ambiente psicológico tenso das duas personagens. Por outro lado, a dança é extroversão, é libertação, o que vai ao encontro do temperamento de Walter, levando a vida de forma descomprometida, o que pode deixar entender que a mensagem não lhe chegou com a seriedade com que foi produzida.

O desejo de *matar* da filha de Walter é inflexível, apesar de ter demorado algum tempo a arquitetar o plano (também o plano para atrair o pai ao quarto foi demoradamente pensado – duas atitudes decisivas que a filha tomou), quando posto em ação, é definitivo, apesar de deixar mágoa naquela que o põe em prática:

«E no entanto, apesar de ser capaz de lhe dar a beber aquele cálice, a filha amava-o» (VP, pág. 222),

pois é sempre penoso destruir uma parte de que é feita cada pessoa, ainda que simbolicamente. A filha *agride* o pai, o que é explicado por Mendel como a reação do *eu* a um sofrimento causado pela outra face do espelho, se considerarmos que ambos são partes do mesmo ser. Será pertinente aflorarmos uma perspetiva sob a qual estas duas personagens podem ser entendidas – a identificação é tão profunda que se poderá falar em *reflexo*, logo, o que a filha ama no pai é o seu próprio *eu*, ou seja, aquilo que se aproxima tanto de si que quase se funde consigo, teoria a que já fizemos referência. O narcisismo da filha de Walter condu-la ao desejo de se fundir ao pai, numa tentativa de alicerçar a sua identidade. Posto isto, entenderemos as palavras de Mendel:

«A agressividade deve ser considerada como a resposta do eu face a um sofrimento narcísico»,²⁷⁶

²⁷⁶ Gérard Mendel, *La révolte contre le père. Une introduction à la sociopsychanalyse*, pág. 42 (a tradução é nossa).

logo, o desejo de morte é a resposta emitida pela outra face do seu eu, como seja ela própria a desejar morrer. Estaremos perante uma tentativa de homicídio ou de suicídio simbólicos?

A excessiva idealização dá lugar à destruição, não à indiferença nem ao esquecimento, e no processo de destruição o sujeito arrasta-se a si também. Com um espírito de vingança alimentado pela revolta e pelo ódio que lhe vota, a filha de Walter oferece²⁷⁷ tais narrativas ao pai, como forma de se sobrepor à sua influência e exercer sobre ele o seu poder – destruir – e fazê-lo aperceber-se daquilo que com o seu carácter conseguiu produzir – uma mulher semelhante a ele:

«A cólera dessa noite ficará a fazer parte da minha cólera, será parte integrante da minha herança mais íntima» (VP, pág. 227).

Tal como Barthes afirmara, é pela linguagem que o outro se altera consoante a imagem que se tem; quando a imagem se altera, a linguagem reflete essa modificação:

«O discurso de amor é, normalmente, um envelope liso colado à Imagem, uma luva macia que rodeia o ser amado. É um discurso devoto, cheio de bons sentimentos. Quando a Imagem se altera, dilacera-se a capa da devoção; um tremor modifica a minha própria linguagem».²⁷⁸

No fundo, a existência dos três textos, dando conta das transformações que a narradora sofreu dentro de si, constitui uma forma de diálogo epistolar entre ela e o pai e surge como um meio de vencer o isolamento e a deriva existencial. Contudo, tal objetivo reveste-se de contradição na medida em que, através da escrita, o que a filha de Walter constata é a real impossibilidade da partilha – o reverso da palavra: a despalavra.

Não demoradamente, iremos abordar outras situações que, na obra narrativa de Lídia Jorge, contribuem para mostrar o poder da (des)palavra dita ou escrita, numa expressão da faceta feminina das suas personagens. A palavra é um auxiliar da memória que impede o esquecimento, como já dissemos, e que contribui para a publicitação ao

²⁷⁷ Há nesta palavra um valor irónico que é resultado de se tratar de uma oferta quase assassina, tal como Barthes comprova ao referir que dedicar um texto a alguém é mostrar superioridade ao mesmo tempo que sufoca o outro: «Não há qualquer benevolência na escrita, antes existe um terror: sufoca o outro, que, longe de nela ver a oferta, ali encontra uma afirmação de superioridade, de solidão» (Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, pág. 104).

²⁷⁸ *ibidem*, pág. 36.

exterior daquilo que cada um de nós consegue verbalizar. É a partir da (des)palavra que a realidade toma forma, a palavra que escorre da nossa (des)memória.

O caderno amarelo e os apontamentos de Júlia Grei facilitam a recordação dos aspetos que ela transmite ao seu narratário, porque já se encontram escritos, já passaram pelo filtro da (des)memória. Escritos graficamente de forma destacada, em capítulos isolados em itálico, os apontamentos de Júlia centram-se sobretudo em Jóia, sob a forma de um diário, que relatam a apreensão, a angústia, a frustração de uma mãe que vive intensamente a maternidade, como iremos analisar mais adiante no subcapítulo «Sentimento maternal». Tendo como lugar de encontro entre Júlia e V. o bar *Together/ Tonight*, é também através desses apontamentos que Júlia comunica com o interlocutor quando não se encontram, enviando-lhe em simultâneo os seus desabafos como mãe:

«Não apareci como combinado.» (NCS, pág. 67)

«Amanhã estarei aí à hora combinada.» (NCS, pág. 151)

«Porque não estive no bar como combinámos? Não importa. (...) Apareça porque amanhã é sábado de Aleluia – prometo um passo com um final feliz.» (NCS, pág. 192)

«Fiquei a tarde inteira no Together/ Tonight à sua espera. Volte e não peça que deixe o saco em casa.» (NCS, pág. 193)

«Aqui tem meia dúzia de boas razões para não ter aparecido no Together/ Tonight, nem estar em casa, nem na loja.» (NCS, pág. 337)

Júlia assume a condução da narrativa, sob a perspectiva do seu olhar focalizado no seu eu interior e vai apresentando as suas vivências. A vertente do feminino aqui em evidência passa pela assunção da sua fragilidade como mãe, a sua inquietação e insegurança quanto à capacidade de recuperar o seu filho, numa fase em que este a culpava por ter deixado o raticida acessível à sua curiosidade, o que o levou quase à morte, e o conseqüente desabafo para o papel. A possibilidade de exteriorizar a sua angústia com alguém, o seu interlocutor V., um recetáculo passivo da sua história, faz das palavras de Júlia confidências que a ajudam a conhecer-se melhor, ao assistir ao seu crescimento interior, como já referimos atrás.

Ao interlocutor, Júlia confessa a sedução da escrita que parece suspender o real, tornando-o mais vivo e claro:

«Como sabe, possuo um monte de papel à mão, e assim que tudo sossega, deslizo pela folha a ronqueira da esferográfica. É tudo o que tenho feito. Quando isso acontece, o mundo abre, fecha sua cortina, a vida transfigura-se. Todos os seres em casa se põem parados. E essa paragem é tão física e tão real que até o pó parece deixar de cair, a meio caminho entre as frinchas e as coisas, aí quieto, suspenso no ar à espera. Só

quando me levanto ele sobe, desce e pousa. O papel é um tecido doce, humano e envolvente como uma pele.» (NCS, pp. 353-354)

É com este desabafo, sob a forma de apontamentos, cartas, diário e caderno amarelo, e também com o contacto direto com Júlia, que o narratário V. se assume como o narrador da história de Júlia. O resultado das confissões/confidências de Júlia é a narrativa em si (*Notícia da Cidade Silvestre*) que surge como a história da vida de Júlia Grei por ela contada ao seu interlocutor, o qual, depois de coligir todas as peças do *puzzle* que ela lhe foi fornecendo, lhe deu a ler a versão final, com a qual ela se identificou:

«Depois haveria de vir a admirar-se que o caderno de capa amarela tivesse tido tão pouco destaque e que, pelo contrário, os papéis que me ia mandando pelo correio, ou por quem calhava, aparecessem com tanta importância. Mas acrescentou que se revia e achava, por inteiro.» (pág. 11)

Nesta identificação há sempre o seu quê de fantasia, de ficção, daí a pertinência do termo (des)palavra. A consciência de que as palavras trazem sempre qualquer coisa de afastamento em relação ao real é algo que a própria Lídia Jorge assume como intrínseco a todo o relato, tal como faz questão de assinalar no preâmbulo deste romance:

«As páginas que se seguem são assim a reprodução livre de uma espécie de intimidade falada, com a consciência plena de que o traslado sempre peca por alteração, porventura uma necessária frieza» (NCS, pág. 7)

e que nós já analisámos quando abordámos a questão da verosimilhança e da verdade no relato de Eva Lopo de *A Costa dos Murmúrios* (cf. pp. 126-128).

Também no caso da prima Lavínia, os registos escritos que sustentam a recordação encontram-se destacados graficamente na obra. Em *O Vento Assobiando nas Gruas*, o relato toma por base as mensagens deixadas por Milene no atendedor de chamadas de Lavínia, que ela julga serem para João Paulo ouvir, ignorando que os dois já não vivem juntos, dando-nos conta igualmente da sua interioridade: apreensão, angústia, insegurança e euforia. Estas mensagens correspondem aos desabafos/confidências de Milene relativamente aos momentos que ora a perturbam ora a fascinam e que esta deseja partilhar com o primo João Paulo, que vive do outro lado do Atlântico e por quem nutre grande afinidade e cumplicidade desde que, em crianças, durante o «melhor Verão das nossas [Lavínia, João Paulo e Milene] vidas», em oitenta e cinco, haviam estabelecido um pacto de amizade «até ao fim da vida». Nestes registos, Milene

pede conselhos e confia os seus desejos mais íntimos com a ansiedade própria de quem partilha um segredo de modo que nem o facto de nunca conseguir falar com João Paulo a fazem desistir desses contactos. É a partir desses fragmentos da história de Milene, que são ouvidos sempre por Lavínia e nunca por João Paulo, que a prima penetra em Milene e narra a ação através de um segundo filtro feminino, já que se trata da (re)interpretação de Milene por Lavínia. Nessa reconstituição, a narradora não mantém sempre uma visão de segunda linha, como diria Luhmann²⁷⁹, mas, em muitos momentos, invade a consciência das personagens e imagina o que teriam pensado e sentido, mudando a voz narrativa da terceira para a primeira pessoa. Assim, a narrativa não se apresenta como um relato verdadeiro, mas como uma das possibilidades de leitura dos factos, um modo de olhar. Sem contacto direto com Milene, a prima Lavínia faz a retrospectiva das vivências da primeira, comprovando-se mais uma vez como a palavra vivifica o real, seja ela verdadeira ou não. A narrativa parte de um momento presente, o casamento de Milene e Antonino Mata, altura em que as duas primas se reencontram ao fim de vários anos de afastamento, e Lavínia recua dois, três anos no passado de Milene e apresenta-nos a vida desta jovem oligofrénica:

«Mas nesse primeiro momento em que a vejo e tudo recomeça, ...» (VAG, pág. 14)

«Mas naquele dia, o dia em que a nossa prima Milene se escondeu no pátio do diamante, antes do cair da tarde,...» (VAG, pág. 47)

«Milene, a nossa prima Milene, ao aceitar o convite de Felícia, como ela mesma haveria de dizer, sentira-se reconfortada.» (VAG, pág. 72)

O Jardim sem Limites situa a diegese em Lisboa no final dos anos setenta, sendo-nos contada a vivência de um grupo de jovens hospedado na Casa da Arara por uma outra hóspede, uma escritora, com quem trava conhecimento a partir de uma inundação que alguns quartos sofreram. Esta é uma personagem que simboliza a própria

²⁷⁹ «second-order observation» foi uma expressão criada por Niklas Luhmann em oposição à de «first-order observation» que caracteriza como: «The first-order observer concentrates on what he observes, experiences, and acts out within a horizon of relatively sparse information. (...) The first-order observer lives in a world that seems both probable and true [wahr-scheinlich]. By contrast, the second-order observer notices the improbability [Unwahrscheinlichkeit] of first-order observation, movement of the hand, a sentence spoken – very such act is extremely improbable when considered as a selection among all other possibilities.» (Niklas, Luhmann, *Art as a Social System*, pág. 62). Mais adiante, na mesma obra, Luhmann explica: «The first-order observer finds his objects amidst other objects and events. He can assume that his observations are linked to other objects and events and together constitute a world. (...) Since he cannot see everything, he imagines invisible things. This leads to the development of symbols that represent the invisible in the visible world. (...) The second-order observer, by contrast, observes the distinctions that first-order observers (including himself) employ to emphasize and indicate something.» (*ibidem*, pág. 91).

escrita, sendo escritora, alternando os seus papéis de autora e de narradora, ao longo da narrativa. Esta personagem é não só a narradora da ação como quem, ainda que no âmbito da ficção, escreve a própria história. Ela explica-nos o processo de construção do texto, a partir do momento em que o autor sente interesse por um assunto ou por uma personagem e vai manipulando os acontecimentos:

«Data desses dias o primeiro esboço das incógnitas. Não tinham nomes certos, eram apenas x, y, z. Como habitualmente, tratava-se dum jogo solitário, um pequeno desafio à perspicácia. Queria experimentar construir um puzzle de figuras que correspondessem às reais, sem lhes conhecer os rostos. Foi por essa altura que me pus a escrever pela parede o embrião dum mapa.» (*JSL*, pág. 8)

A inundação, que foi responsável pelo convívio entre o grupo de jovens e a escritora-narradora, pode equivaler à fonte de vida que foi brotando naquela hospedaria e que permitiu o nascimento de uma árvore inicialmente com seis ramos e no final com quatro, uma vez que dois dos jovens morreram durante a ação. A narradora não se cansa de repetir que as ideias se sobrepunham umas às outras, vinham ter com ela e não o contrário:

«Mas ao contrário do que se vem dizer, eu não me imiscuí nas vidas dos hóspedes da Casa da Arara, não lhes assaltei os pensamentos, não os procurei nem para lhes sublinhar intenções nem para lhes alterar uma linha dos seus planos. Apenas achei interessante o encontro e o consenti, ao mesmo tempo que congemina as letras dum inocente mapa cifrado a que atribuí destinos, inofensivos destinos.» (*JSL*, pág. 14)

«Não tinha culpa que tanto aquelas pessoas maravilhosas, quanto as sombras e os insectos multimilenares, viessem ao meu encontro. Não, eu não fechava o meu espaço a ninguém.» (*JSL*, pág. 17)

«Ao contrário do que se diz, eles é que empurravam a sua própria vida, eles é que escreviam a configuração do mapa.» (*JSL*, pág. 99),

o que coincide com a explicação que a própria Lídia Jorge nos apresentou sobre o processo de criação das suas personagens – auto e heteroconstrução, sendo o autor um simples reprodutor dos hologramas do seu pensamento:

«(...) e isso é o magnífico de quem escreve, é que nós temos ideia que nos entra uma figura pequenina e, a certa altura, ela começa a crescer dentro de nós e a dizer: ‘Olha, eu não tenho só costas, tenho rosto, tenho passado!’ A pouco e pouco vai crescendo, tem uma vida, traz a família e traz viagens... é uma coisa absolutamente deslumbrante. O momento em que a gente abre a porta a uma personagem é um momento terrível, porque a gente sabe que ou abre para uma figura que tem um potencial magnífico ou, às vezes, pode enganar-se e pode ser uma figura enganadora que, no primeiro momento, entre com uma grande estatura, depois é oca, a pessoa para além dela não

encontra mais nada. Todos os escritores de uma maneira ou de outra falam disto, como se fôssemos levados por falsas miragens de vez em quando.»²⁸⁰

A narradora-escritora, quase um «Big Brother is watching you» de George Orwell, absorve todos os gestos, comentários e movimentos do grupo de jovens, e concretiza-os, dando-lhes existência, primeiro no esquema da parede e depois no texto em si. Ela simula, perante o leitor, que a sua narração é um relato do que ela vai observando. Embora ela chame ao esquema da parede «mapa inofensivo» ou «jogo da inocência», ela é responsável pelas personagens que cria, a partir do teclado da sua *Remington*:

«Sim, o mapa fechava-se em volta, ameaçando crescer pelo corredor fora. A *Remington* gostava de desenvolver esses dados que figuravam sobre a tinta desbotada, em forma de um nervo, em tudo semelhante a um esquema radicular ilimitado. De facto, agora eu podia, com segurança, estender pela parede o futuro de Lanuit – Via-o da janela paraquando chegasse o Outono (...) Se tantas vezes o mapa tinha antecipado a realidade, por que não tentar ainda?» (*JSL*, pág. 388).

Mesmo quando finge que tudo acontece por acaso, quando se afirma inocente e ignorante acerca do evoluir dos acontecimentos, está a desempenhar um papel de ficção. Ela chega a antecipar a morte de Osvaldo:

«Sim, é verdade, a sigla de Osvaldo ficou suspensa no esquema da parede, na noite da nona jornada. Pequeno jogo nocturno. Mas o seu percurso tanto poderia permanecer suspenso como ter continuado. (...) Repito – ao contrário do que consta agora, a suspensão aconteceu meramente por acaso.» (*JSL*, pág. 83)

A narradora deste texto, por ser uma escritora, coloca-se na retaguarda da ação que conta, uma testemunha que não quer culpas dos acontecimentos:

«Ao contrário do que se diz, eu não tinha de aconselhar, intimidar ou punir fosse quem fosse. Éramos livres. E na Casa da Arara, eu apenas queria ver. Não tinha de intervir.» (*JSL*, pág. 362),

mas que apenas é desmascarada por João Lavinha, uma personagem que entra tardiamente na história sem apego a nenhuma das personagens, que se apercebe do poder daquela escritora:

« ‘Não é verdade, basta ver com um pouco de atenção o esquema da sua parede, para perceber que nada disto é por acaso. (...) A mim não me engana você, disse Lavinha, este jogo é uma paródia! (...) O que você tem aqui à sua volta é uma jogatana indecente...’ » (*JSL*, pp. 363-64)

²⁸⁰ Maria de Lurdes Trilho, *A problemática das relações humanas em O Vale da Paixão de Lídia Jorge – da ausência à proibição*, pp. 239-40.

Esta é uma personagem que a narradora faz desaparecer com a mesma rapidez com que surgiu, alcunhando-a de «bimbo», mostrando, mais uma vez, que o processo de construção das personagens por parte de um escritor passa pela seleção das que lhe surgem, preferindo umas em detrimento de outras. É o caso de Lavinha de quem a narradora diz:

«Escrevi sobre a *Remington* - O bimbo não tinha interesse, podia ir-se embora (...) Podia ir já, naquele mesmo instante.» (*JSL*, pág. 364)

Ela própria, colocando-se dentro e fora do processo de escrita, confirma-nos que as personagens são representações de ideias, ao dar-se conta (e a nós) das alcunhas por que cada um daqueles jovens era conhecido. Desta forma, faz-nos perceber que a nomeação de algo é uma escolha subjetiva ainda que convencional, ou seja, os nomes que escolhemos para as pessoas, na vida real, e para as personagens, na ficção, trazem subjacente uma simbologia:

«De resto, ali estavam os cabelos revoltos de Gamito a quem chamavam Burt Lancaster, além a cara alongada de Osvaldo a quem chamavam Al Pacino. Junto da moviola encontrava-se Falcão de quem não conhecia alcunha, e encostado à porta estava César, de nariz em forma de faca, também chamado por isso de Dustin Hoffman.» (*JSL*, pág. 11)

A ligação entre personagens e autor é muito próxima, quer física quer emocionalmente. A narradora opta por lhes atribuir determinadas vidas e comportamentos, gerando-se uma química muito grande entre ambas as partes, para a construção das quais a narradora (escritora) faz questão de se colocar sempre à parte, enquanto pessoa mas não enquanto agente da escrita:

«E como teria a certeza de que o segredo ficava enterrado na engrenagem da *Remington*, como dentro de si mesma, como se guardado no fundo do seu próprio corpo ainda pesado? Ainda imenso? – Susana Marina poderia estar segura, as teclas batendo sobre o cilindro, clap, clap, devolviam ao papel o sonho dela sob a forma de uma outra pessoa. Entretanto, é verdade que o esquema da parede corria, saltava, estendia cada vez mais seus braços bifurcados.» (*JSL*, pág. 155)

Desta forma, ela assinala o corte entre autor e narrador, ao mesmo tempo que afirma a sua (enquanto narradora) autoridade e temperamento repressivo sobre os acontecimentos, fazendo depender o curso da ação e das personagens inteiramente da sua vontade:

«Sim, repito, a cama do quarto onde trabalhava a *Remington* era a mais larga e talvez a mais sólida entre os leitos da hospedagem. (...) Mas o hábito de se servirem dela como o faziam, atirando-se-lhe para cima e ali ficando durante horas, só poderia estar relacionado com a sua dimensão.» (*JSL*, pág. 43)

Os Memoráveis, romance assente na memória, retrata a intenção de perpetuar uma imagem do 25 de abril que, correspondendo ou não à realidade, facto irrelevante, mantenha acesa a chama da revolução, da necessidade de mudança, da inquietude. Ana Maria Machado é a jornalista portuguesa a viver em Washington incumbida de recuperar a imortalidade daqueles que marcaram a História de Portugal trinta anos atrás e que terá de recolher matéria para o primeiro de uma série de episódios televisivos destinados a celebrar grandes momentos da história mundial. A sua missão, nas palavras do diplomata norte-americano que gere a iniciativa, deve privilegiar a beleza em detrimento da verdade, o que confirma a nossa teoria da *despalavra* – uma transfiguração do real através da palavra:

«Vá lá e traga alguma coisa boa, alguma coisa limpa, uma narrativa luminosa na qual uma pessoa se reveja. Eles andam por aí a dizer o contrário, mas olhe que mais importante que a verdade é a beleza. A beleza é o grau mais elevado da verdade. Não se esqueça.» (*Os Mem.*, pág. 43)

A teoria de que deve ser privilegiada a beleza encontra ecos no pensamento de Tolstoi que referimos na abertura deste trabalho e que repetimos neste ponto:

«Quanto à beleza, nada tem sequer em comum com a verdade e é, na maior parte das vezes, contrária a ela, pois a verdade, ao expor frequentemente o engano, destrói a ilusão, a principal condição da beleza.»²⁸¹

A ideia de que «Não vê como a memória do horrível perdura, e como a lembrança dos momentos de graça tão depressa se apaga?» (*Os Mem.*, pág.23) é apresentada como o ponto de partida para a investigação da jornalista. Esta, no papel de narradora-personagem, irá recuperar, através da memória de alguns homens memoráveis da revolução, os testemunhos daquele dia entre factos e emoções, de forma a cristalizar o momento luminoso em que prevaleceu o altruísmo, a inocência, a generosidade, os altos valores de uma gente destinada a grandes feitos, fazendo esquecer «Assírios, Persas, Gregos e Romanos» e «libertando-se da lei da morte», para parafrasear Camões. O dia da revolução surge como um dos momentos épicos e grandiosos que não só não pode cair «em negro vaso da água do esquecimento» como deve fazer acordar a «gente surda e endurecida» do início do séc. XXI que necessita de um farol. O mentor do documentário televisivo, o embaixador Frank Carlucci que exerceu funções em Portugal na época da revolução de abril, apela à inscrição do bem, do belo, do grandioso, do inesquecível:

²⁸¹ Lev Tolstoi, *O que é a arte?*, pág. 101.

«Acha, então, que a mente humana está definitivamente formatada para se esquecer do bem? Para se esquecer dos momentos em que o anjo da alegria passa pelo mundo? Os momentos em que existe uma pausa na incessante selvajaria humana?» (*Os Mem.*, pp. 23-24).

Todavia, vários dos relatos que ouve trazem-lhe uma visão de sofrimento, de perda, de traição, de derrota, que Ana Maria Machado não irá reproduzir pois não contribuem para a exaltação daquele momento. Como a beleza se sobrepõe à verdade, ao ultimar o seu argumento, a narradora dá as instruções de montagem áudio e vídeo, separando «a morraça da pepita de ouro» (*Os Mem.*, pág. 337), de modo que permaneça a auréola de mito sobre aquela revolução:

«(...) embora as razões que conduziram o Bronze até ter tomado sobre os ombros essa tarefa não possam ser mencionadas. Devem mesmo ser apagadas de todo (...). Elas não abonariam em favor de um documentário que deve sustentar, do início ao fim, o princípio de que existiu um intervalo luminoso. Não nos inteessa dirimir esse conflito. Não nos interessa escurecer o que pode ficar claro. A nós só nos interessa recuperar a metralha de flores que o tempo deixou intacta.» (*Os Mem.*, pág. 333)

«Também não é de incluir a traição de que foi vítima, muito menos as nove acções que moveu contra o Estado e outros vários. Toda essa narrativa daria a ideia de que o futuro acabou por ser tão imperfeito, que o início não poderia ter sido puro.» (*Os Mem.*, pág. 334)

«Deve ser omitido tudo o que envolva a casa despojada, o seu *robe de chambre* curto e, principalmente, todas as narrativas em torno das fotografias captadas no interior do quartel do Carmo. Pois não se deve introduzir no primeiro episódio de *A História Acordada* nenhum traço cómico e nenhum traço trágico.» (*Os Mem.*, pág. 337)

«Tiros, raiva, pegadas vermelhas no chão, desejos de vingança, não, não podem constar. Tudo o que se passou foi pacífico, e o resultado benéfico.» (*Os Mem.*, pág. 338)

«Os rostos recentes dos memoráveis envelhecidos devem recuar até às suas imagens juvenis, risonhos, deslumbrados, em plena festa de alegria.» (*Os Mem.*, pág. 340)

Como o que interessa manter é aquilo em que se acredita e não o que efetivamente se passou – «o mito é o nada que é tudo», já dizia Fernando Pessoa – a memória é usada, nesta obra, como alicerce da história mas permitindo que a literatura a recrie, conferindo-lhe o efeito de beleza através da transfiguração do real. Assistimos, assim, à desconstrução e à reinterpretação dos acontecimentos vividos naquele dia numa «Viagem ao coração da fábula», título dado ao segundo e central capítulo desta obra, durante a qual, a dimensão mnemónica se sobrepõe ao relato factual, conferindo uma maior dimensão humana e, ao mesmo tempo, mágica ao momento que se pretende perpetuar.

À semelhança do que assistimos n'A *Costa dos Murmúrios*, a memória é a capacidade racional que funciona como recurso da narrativa e que acaba por fazer prevalecer a ficção, a reinterpretação subjetiva, a arte da literatura, em vez do relato oficial dos factos, ainda que caminhe por percursos opostos. Se naquela obra encontramos o desvendar da visão mais cruel e fria de acontecimentos que a história cristalizou como grandiosos, a partir de atos selvagens que foram transformados em heróicos, dando a entender que a história também é feita das ficções que alguém quis factualizar; neste romance estamos perante a manutenção da ideia heróica de um acontecimento imaculado, apesar de percebermos que houve situações de conflitos e de humilhações que não interessa divulgar. É o triunfo da ficção, mas não com o objetivo de pretender «tocar a verdade, aproximar-se o mais possível da verdade dos factos» como a autora em certa altura afirmou, antes, pelo contrário, com o intuito de metamorfosear esses factos atribuindo-lhes uma dimensão onírica, num processo de desconstrução-construção próprio do artista. Assim, concordamos parcialmente com as palavras de Lídia Jorge ao explicar que:

«A ficção é uma disciplina que, partindo de factos irreais, pretende tocar a verdade, aproximar-se o mais possível da verdade dos factos. É um caminho surpreendente porque é o contrário da história. O facto de ter escondido as personagens históricas sob essas alcunhas significa que eu pretendi poetizar essas figuras e a poetização é uma distância: envolve criar em torno da realidade uma outra realidade.»²⁸²

A memória de Ana Machado vai também entrar na construção do argumento que irá ser divulgado, na medida em que ela só o redige seis anos após ter recolhido os testemunhos dos memoráveis da revolução. Durante esse tempo ela reata uma relação paternal falhada desde a sua adolescência que lhe mostra a pessoa que o pai foi outrora, precisamente nos tempos da revolução de abril, jornalista de reconhecido mérito, e a pessoa que ele é no presente, um homem esquecido, solitário e miserável sem recursos para custear as suas despesas básicas. O argumento que ela apresenta sobre o dia da revolução ajuda a fixar no tempo a imagem positiva do pai, já que dar conta das revelações que foram sendo feitas durante as entrevistas contribuiria para macular também a figura de António Machado de que ela, num processo de reconhecimento da culpa por ter estado ausente e não ter percebido a situação em que o pai se encontrava, tenta redimir-se. A narradora-personagem torna-se a guardiã da imagem de um pai bem

²⁸² Lídia Jorge em entrevista a Viktoriya Zoriy, «Criar em torno da realidade uma outra realidade, foi isso que eu procurei fazer», disponível em <http://jpn.up.pt/2014/04/24/lidia-jorge-criar-em-torno-da-realidade-uma-outra-realidade-foi-isso-que-eu-procurei-fazer/> (consultado em 22 de junho de 2015).

sucedido e respeitado e de um povo corajoso e exemplar para servir de incentivo ao presente, realçando a necessidade de olhar sempre para a frente:

«... nem sempre a história é um pesadelo de que em vão tentamos acordar para regressar ao ponto de partida. Olhe que por vezes, embora escassas vezes, a história também é um sonho agradável, e tão apaziguante pode ele ser que vale a pena uma pessoa ao acordar tentar por todos os meios guardar-lhe a imagem para que não se esvaia. Sejam práticos. Quando acontece despertarmos a meio de um desses sonhos, o que devemos fazer é manter-nos em estado de alerta, guardando o momento de excepção, prolongando-o na memória de forma excepcional também.» (*Os Mem.*, pág. 13)

A decadência presente de António Machado é reflexo da situação dos homens que fizeram a revolução, explicada pelo poeta Francisco Pontais, uma das personagens entrevistadas para o documentário, como estando todos em situação infeliz, o que confere uma dimensão trágica à tentativa de fixação de um dia perfeito:

«... todos eles estão a pagar, e bem caro. Vê no que deu. (...) fiquei a saber que o Tião Dolores está de cama, não se levanta mais, que entregou todo o arquivo fotográfico a um instituto público que o guardaria em bom recato, e passadas três semanas o instituto foi vendido e não se sabe a quem, e o acervo agora já não é dele nem de ninguém que se nomeie. (...) O Tião esteve à porta do instituto, sem comer nem beber durante vários dias, mas agora foi enterrar-se na cama. Uma pena, um dos melhores fotógrafos que há (...)» (*Os Mem.*, pág. 290)

O facto de ser o poeta a dar conta da triste realidade do presente realça a perspectiva de que a arte é capaz de se sobrepor aos factos – uma capacidade de entender o que está implícito ou oculto. A narradora, apesar de ser jornalista, e consequentemente preparada para trabalhar os assuntos objetivamente, deixa sobrepor a sua faceta mais pessoal, mais subjetiva, e apercebe-se da decadência do momento presente. A sua viagem ao coração da fábula, como é designado o capítulo central de cerca de trezentas páginas deste romance, aposta nesta cumplicidade entre o pessoal e o factual e quando ela refere «agora sim, eu tinha chegado ao coração do coração da fábula. E ela me retinha para si» nas últimas linhas deste capítulo (*Os Mem.*, pág. 329), mostra-se cativa das emoções que aquela fábula lhe transmitiu. A possibilidade de reatar a relação com o pai e a ideia de ajudá-lo a recuperar a sua dignidade fazem desmoronar o muro de pedra que ela criou entre ambos e trazem à superfície a suavização de uma realidade decadente, numa tentativa de alerta para aquilo que de mais sombrio e oculto existe no interior de cada indivíduo.

Ana Maria Machado, a narradora-personagem a quem é dada a tarefa de lidar com a memória e com a *despalavra* que dela se obtém, em prol da beleza, é mais um exemplo de uma personagem que aprende algo sobre si e sobre o mundo que a rodeia, que há muito esquecera ou fizera questão de não lembrar, a partir da lembrança que outros e ela fazem de um tempo passado e que, a partir de tais recordações, transforma e encena a realidade que quer viver e dar a conhecer ao público. Podemos dizer que se a memória é o filtro dos acontecimentos que são narrados, a literatura é a criação que resulta do filtro dos acontecimentos que se transmitem. Com esse filtro, encontramos-nos em presença da imagem de algo a que se pretende que outros tenham acesso, neste caso, a imagem mitificada de um dia glorioso para o povo português. Vamos, assim, ao encontro da perspectiva utilitária de Tolstoi sobre o significado da arte:

«As pessoas compreenderam que o significado da comida é alimentar o corpo, no instante em que deixaram de considerar que a finalidade desta actividade é o prazer. O mesmo acontece com a arte. As pessoas só compreenderão o significado da arte quando deixarem de considerar que a finalidade desta actividade é a beleza ou, por outras palavras, o prazer».²⁸³

«A arte é uma atividade humana que consiste em alguém transmitir de forma consciente aos outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que experimenta, de modo a outras pessoas serem contagiadas pelos mesmos sentimentos, vivendo-os também».²⁸⁴

Para Tolstoi, a arte era necessária e tinha uma finalidade útil e prática. Parece ter sido este o pensamento em que se baseou Lília Jorge quando declarou acerca desta sua obra o seguinte, apesar de entre ambos existir um intervalo de um século:

«Eu sinto é que ao longo de todo o livro disse o seguinte: este foi um povo que não teve coragem suficiente para ser autónomo, para fazer coincidir o seu desejo de sonhar com a sua força de agir e, portanto, em parte chumbou, em parte triunfou. Eu estou a mostrar porque chumbou e desejo que o tenha feito de uma forma tão exaltante que quando se chega ao fim, os jovens sobretudo fechem a última página e digam: ‘Eu quero ter alegria, quero ter coragem de enfrentar o futuro e não ter medo do futuro, de fazer uma coisa semelhante àquilo que aqueles rapazinhos fizeram’».²⁸⁵

²⁸³ Lev Tolstoi, *op. cit.*, pág. 76.

²⁸⁴ *ibidem*, pág. 82.

²⁸⁵ Lília Jorge em entrevista a Viktoriya Zoriy, *op. cit.*

Defendemos que a escrita permite perpetuar algo e, nesse sentido, constatamos que as narradoras analisadas recorrem à palavra para formular o reconto das vidas/vivências suas ou alheias, e particularmente à (des)palavra escrita para tornarem perenes as versões aí contidas. A união entre as narradoras e os seus relatos, entre a palavra e a vida, é tão intensa que «a própria vida é transfigurada pelo poder poético da palavra».²⁸⁶

O recurso à escrita é um fator de cariz feminino, como vimos, e teve o poder de projetar para o exterior algo que iria ficar apenas no íntimo de cada uma das narradoras-personagens. Nesse desejo de exteriorizar algo, encontra-se a intenção de denunciar, publicitar ou simplesmente não deixar cair no esquecimento. «Sentir? Sinta quem lê!» já dizia Pessoa, porém o que fica claro é que a denúncia de algo é o oposto à introversão, à vergonha, à timidez, e estes são aspetos que nenhuma destas narradoras evidencia. Além disso, ao projetarem para o exterior em vez de deixarem recolhido, evidenciam o seu pendor masculino face à realidade/ eu que as cerca. Xerazades nomeadas ou não, estas narradoras têm a missão de manter o sultão ávido do conhecimento das suas histórias, ao mesmo tempo que o dominam com o controlo que a palavra exerce sobre quem ouve. O sultão destas histórias não questiona, a verbalização é um ato mais potente do que a audição visto que sobrepõe um comportamento ativo ao passivo e, desta forma, a (des)palavra vence. Aquilo que começou por ser pertença do feminino na sua pequenez por ser fruto da solidão (o desabafo, a confissão, a introspeção através da escrita), tal como a (des)memória de que já falámos, acabou por se revelar grandioso e dominador. O facto de ser manipulado por mulheres contribui para o realce propositado que figura na mente da autora, onde não cremos que exista acaso, inconsciência ou coincidência.

²⁸⁶ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, pág. 41.

3. O conceito de feminino nas personagens

Dizem que em cada coisa uma coisa oculta mora.
Sim, é ela própria, a coisa sem ser oculta,
Que mora nela.
Mas eu, com consciência e sensações e pensamento,
Serei como uma coisa?
Que há a mais ou a menos em mim?
Seria bom e feliz se eu fosse só o meu corpo
- Mas sou também outra coisa, mais ou menos que só isso.
Que coisa a mais ou a menos é que eu sou?

Alberto Caeiro²⁸⁷

Desde sempre foram esperados comportamentos de subordinação à mulher: a gestação, a alimentação e a educação dos filhos, a gestão das tarefas domésticas, aos quais correspondia a obediência e a dependência ao senhor da família e do lar – o marido – que era aquele que trabalhava fora e que trazia o sustento para a família. Esta relação de subordinação enraizou-se de tal forma nas mentalidades que ainda hoje se associam passividade e submissão a feminino. Não revelava uma atitude feminina quem abandonasse este padrão de comportamento.

Iremos percorrer as personagens (femininas e masculinas) a partir de cinco atributos do feminino que elencámos e que consideramos suficientemente abrangentes para analisarmos a forma como são trabalhados na literatura de Lídia Jorge: a passividade (Sebastião Guerreiro, d’*O Cais das Merendas*; Helena, d’*A Costa dos Murmúrios*; Geraldês, d’*A Última Dona*; Lanuit e Leonardo, d’*O Jardim sem Limites*; Lúcia, de «O Marido», a jovem mãe, d’«A Prova dos Pássaros», a cliente do salão de cabeleireiro, de «António» e as noras do velho patriarca, de «A Instrumentalina» in *Marido e Outros Contos*; Custódio, d’*O Vale da Paixão*; Ismael, de «Miss Beijo» in *O Belo Adormecido*; Felícia Mata e Antonino, d’*O Vento Assobiando nas Gruas* e o povo português, d’*Os Memoráveis*), a fragilidade (Branca e Pássaro Volante, d’*O Dia dos Prodígios*; Rosária, d’*O Cais das Merendas*; Lúcia, de «Marido», Zuzete, de «Testemunha» e Delfina, d’ «O Conto do Nadador» in *Marido e Outros Contos*; Vera Brandão, de «As três mulheres sagradas» in *O Belo Adormecido*; Maria London, de

²⁸⁷ Alberto Caeiro, *Poesias*, pág. 172 .

Combateremos a Sombra; Maria da Graça, de «Branca de Neve» in *Praça de Londres*), a emotividade (Júlia, de *Notícia da Cidade Silvestre*; Susana Marina, d'*O Jardim sem Limites*; a sobrinha do tio Fernando, de «A Instrumentalina» in *Marido e Outros Contos*; Maria Ema e a filha de Walter, d'*O Vale da Paixão*; Milene, d'*O Vento Assobinado nas Gruas* e Ana Maria Machado, d'*Os Memoráveis*), o sentimento maternal (Esperança Teresa e Carminha Rosa, d'*O Dia dos Prodígios*; Júlia Grei, de *Notícia da Cidade Silvestre*; Maria Ema, d'*O Vale da Paixão*, Felícia, d'*O Vento Assobiando nas Gruas*; Vera Brandão, d' «As três mulheres sagradas» in *O Belo Adormecido*; Osvaldo Campos, de *Combateremos a Sombra*; o sexagenário, de «Praça de Londres», Maria da Graça, de «Branca de Neve» e Ludovina, de «Perfume» in *Praça de Londres*; e o culto da imagem (o hóspede do Hotel Alguergue, d'*O Cais das Merendas*; Helena, d'*A Costa dos Murmúrios*; Susana Marina, d'*O Jardim sem Limites*; Anita Scarlet, d'*A Última Dona*; Leonardo, d'*O Jardim sem Limites*; a cliente do cabeleireiro, de «António» in *Marido e Outros Contos*; Maria Ema, d'*O Vale da Paixão*; Berta Helena, d' «O Belo Adormecido» in *O Belo Adormecido*; as duas amigas, de «Rue du Rhône» in *Praça de Londres*; as cinco cantoras, d'*A Noite das Mulheres Cantoras*).

Nesta enumeração seguimos a sequência de publicação dos textos. A ordem com que as personagens irão ser abordadas terá a ver com similaridades ou contrastes entre elas.

3.1. A passividade

O pássaro é livre
Na prisão do ar.
O espírito é livre
Na prisão do corpo.
Mas livre, bem livre,
É mesmo estar morto.

Carlos Drummond de Andrade²⁸⁸

A passividade é um conceito sinónimo de inferioridade, dependência, obediência, subalternização e que, ao longo de muitos séculos, foi associado ao feminino. A ideologia patriarcal foi responsável pela consolidação deste conceito de conformismo e de inércia que só conseguiu ser abalado no século passado com sucessivas intervenções das diversas áreas de estudo: antropologia, sociologia, história, literatura,...

Como é que Lídia Jorge encara a passividade: pertença exclusiva das personagens-mulheres ou algo que já não lhes pertence? Um conceito feminino que pode obter representação em personagens-homens? Uma marca que acompanha a evolução dos tempos ou um traço psicológico que define a estagnação social e cultural da Humanidade?

Na obra narrativa de Lídia Jorge, fica plasmada a presença desta característica do feminino em personagens não autónomas, temerosas, obedientes a outras das quais dependem, que menosprezam a sua satisfação pessoal; tal verifica-se sobretudo na obra *Marido e Outros Contos* e com personagens-mulheres, apesar de considerarmos a libertação como tema unificador desta coletânea. Nestes contos são as personagens-mulheres que se encontram presas à ideologia de que precisam de ser submissas e que concretizam as palavras de Simone de Beauvoir: «na mulher há, no início, um conflito entre a sua existência autónoma e o seu ‘ser-outro’; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia». ²⁸⁹ Também Lídia Jorge se referiu a esta convenção da submissão/passividade do feminino:

²⁸⁸ Carlos Drummond de Andrade, «Liberdade», *Farewell*.

²⁸⁹ Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo, A Experiência Vivida*, pág. 22.

«Procurando bem, há explicações para tudo. Para esta assimetria imposta e ao mesmo tempo consentida, também há. Desde a explicação induzida pelo vínculo que a Biologia empresta aos corpos, à explicação deduzida a partir da diferença que a vontade de um bom Deus empresta às almas. Segundo a narrativa mais feérica que certo neo-platonismo engendrou num jogo de assimetria entre luz e penumbra, aos homens caber-lhes-ia fazer vingar a imperfeição da vida, invectivando Deus através da revolta que conduz à construção da obra, um acto de soberba e insurreição, que assentaria bem ao rival terreno. A mulher, pelo contrário, colaboradora com a divindade pela gestação dos filhos, faria de sua pessoa o vaso da procriação por vontade alheia, aceitaria na sua própria carne a criação do Outro, dispensando-se assim de se envolver na dissensão que preside ao acto de ousadia do empreendedor e do artista. A mulher seria votada a obedecer, fazendo do acto de subserviência o material da sua genuína construção».²⁹⁰

Lúcia, a porteira do conto «Marido» de *Marido e Outros Contos*, qual Penélope fiel e paciente, é um dos exemplos mais notórios da ausência de vida própria de certas esposas. Ela representa a submissão conjugal voluntária e consciente. Lúcia aguarda todos os dias a chegada do marido a casa, rezando à «Regina» para que ele não corra perigo na oficina de automóveis onde trabalha, nem no trajeto para casa:

«Claro que ele precisa de protecção, antes, depois e durante, porque sempre se está em perigo numa oficina-auto.» (MOC, pág. 12),

reza porque teme pelo regresso do marido após as sete horas, altura em que ele vem «com os olhos cheios do brilho do vidro» (MOC, pág. 12) e em que fala muito alto, incomodando o sossego do prédio em que habita. A porteira é uma mulher que aceita todas as restrições impostas pelos outros, defende a tranquilidade dos vizinhos, votando-se ao silêncio porque respeita as suas horas de descanso:

«Não os pode perturbar. Só mexe os lábios.» (MOC, pág. 15),

dedicando-se ao marido, ao aceitar os maus tratos de que é vítima em prol do sacramento que a une a ele:

«um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na Terra.» (MOC, pág. 17).

O narrador acentua o carácter de sujeição da porteira ao caracterizá-la como «doce» e ao referir que a mesma perdeu a doçura «sem o mostrar, exactamente porque era doce.» (MOC, pág. 17) quando se apercebeu de que os outros habitantes do prédio

²⁹⁰ Lídia Jorge, «Excepções e regra» in Depoimento para o álbum «100 Mulheres Portuguesas», disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Depoimentos> (consultado em 12 de junho de 2014).

criticavam o comportamento do marido, e criou um muro de isolamento entre ela e os vizinhos que a queriam ajudar, mas que, na sua ótica de mulher dependente e condenada voluntariamente à opressão conjugal, encara como inimizade e traição:

«Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem(...) os habitantes daquele prédio de que era porteira lhe estendiam um tapete de negrume e solidão. (...) A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo.» (*MOC*, pp. 17-18).

A perda de doçura transforma-se numa agressão, não para com os outros, mas em relação a si mesma.

Mulher oprimida, consciente da sua condição de sujeito inferior, não age como uma mulher sofredora no sentido da mudança, mas da manutenção de tal estatuto, elogiando o marido e desculpando o seu comportamento nas alturas em que «o brilho do vidro» se apoderava dele

«... fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há.», (*MOC*, pág. 19),

apenas se escondendo dele nas noites em que ele chega a desoras e grita pelo nome da mulher enquanto a procura pela casa, antes de adormecer:

«com as pernas abertas, caía no chão, perdia a rigidez das pernas e dormia, no meio da casa para onde ele voltava.» (*MOC*, p. 20).

A aceitação da sua submissão chega ao limite de, para evitar os comentários/queixas e a compaixão dos vizinhos, recorrer a uma estratégia de silêncio e, em vez de continuar a esconder-se do marido, esperá-lo à porta de casa para que ele não tenha de gritar por ela quando chega, ajudá-lo a despir-se, massajar-lhe as pernas, deitá-lo na cama, disposta a suportar os impulsos da embriaguez sem nada dizer. Lúcia é uma personagem em quem o conflito se interioriza:

«Mesmo que ele lhe aproxime o isqueiro da cara e lho passe pelo cabelo. (...) puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio. Ateia.» (*MOC*, pág. 23).

Lúcia é uma mulher que aceita a supremacia do homem na sociedade e na vida familiar e conjugal. É uma mulher que se resigna à convenção de que o homem é um ser diferente, que ele foi desde o início dos tempos um ser ativo.

Os vizinhos da porteira – um advogado, uma assistente social e um médico (uns homens e outros mulheres) – não concordam com a passividade e o sofrimento de Lúcia e exigem uma atitude de libertação por parte desta mulher, como que recordando-lhe os direitos legais que a instauração da República proporcionou. Lembremo-nos que o divórcio foi instituído pela primeira vez em Portugal, em decreto de 3 de novembro de 1910; com as Leis da Família, promulgadas em 25 de dezembro de 1910, o casamento passou a ser considerado um contrato civil, deixando a mulher de dever obediência ao marido. Contudo, verifica-se uma inércia por parte da porteira, fundamentada pela convicção de que a sua vida é oca de significado sem a presença do marido («Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira.», *MOC*, pág. 18) e a sua opção é de se deixar voluntariamente submeter ao opressor. A opção que lhe é dada para se soltar é usada por Lúcia para se deixar aprisionar; é o contraste entre uma perspetiva moderna e conservadora do papel da mulher – o casamento como contrato *versus* o casamento como sacramento. Com esta atitude, Lúcia ilustra o mito do andrógino como a incapacidade de cada uma das metades sobreviver isoladamente.

A vela acesa usada durante as suas preces é o instrumento da submissão da porteira a Deus e ao marido, que vai acarretar a sua entrega total e, conseqüentemente, a morte. O fim trágico a que a porteira se deixa submeter equivale à mudança, «doce mudança» (*MOC*, pág. 21), com que ela sonhava mas que, devido ao seu caráter subserviente, apenas a morte lhe trouxe. Apesar de a ação deste conto não se encontrar situada no tempo, esta subordinação do elemento feminino do casal ao masculino é reflexo de uma visão tradicional da sociedade salazarista que circunscrevia a atuação da mulher ao lar e a sua dedicação às tarefas domésticas e ao marido, de forma silenciosa, continuando, todavia, no nosso entender, a ser uma questão atual, no seio de alguns casais. O facto de ser a porteira a protagonista do conto confere-lhe maior destaque do que ao marido.

Idênticos contornos do feminino são os que encontramos em «A Prova dos Pássaros», conto inserido na mesma coletânea (publicado pela primeira vez na revista *Visão*, 1993), através da dependência mulher-marido, em que mais uma vez o protagonismo assenta na figura feminina. A jovem mãe, que passeia diariamente o seu bebé na praia ao fim do dia, é desprovida de autonomia para falar e atuar sem autorização do marido, perante o pedido do professor:

«Há uma hipótese de eu não vir passear o bebé, mas para isso teria de falar com o meu marido...» (MOC, pág. 33);

«'E pensar que, por mim, o senhor ficava sozinho com eles! Mas está lá em casa o meu marido. Que desculpa haveria de lhe dar?'» (MOC, pp. 36-7).

É uma personagem-mulher que representa, mais uma vez, a visão patriarcal da sociedade no que respeita à distinção homem-mulher, quer nos situemos numa época como a da Idade Média em que a mulher se encontrava na dependência do pai e do marido, era protegida pelas leis, mas na qualidade de propriedade do homem e mãe dos seus filhos, estatuto que se conservou mais ou menos idêntico até ao séc. XIX, quer nos situemos no período de vigência do Estado Novo em Portugal, sobretudo para a mulher do povo.

Os pássaros que voam no céu de uma praia, e que o professor deseja contar para confirmar uma teoria sobre a existência de Deus, são, paradoxalmente, símbolo de prisão e, uma vez que o professor é confrontado com a ganância do marido da jovem mãe que, apenas a troco de uma avultada quantia (o preço da saúde do filho), permitirá que a mulher «falte» ao seu passeio diário para que possa obter o sossego de que necessita para o estudo do professor:

«Tudo o que preciso saber é quanto é que dá para que a rapariga volte. A saúde do meu filho tem um preço. Quanto paga?» (MOC, pág. 34).

A submissão é, neste conto, apresentada como uma atitude que não é restrita ao espaço-casa como no conto anterior, mas apenas centrada na relação de parentesco o que destaca o reverso da simbologia dos pássaros – a não liberdade em casa e fora dela. A rapariga submissa que «cheirava a sangue e a leite» (MOC, pág. 37) acaba por constituir um obstáculo para aquele homem letrado, situação que reforça o poder da personagem feminina, o que vai ser significativo dentro do estudo que estamos a desenvolver.

Atentando no conto «António», pertença da mesma antologia (publicado pela primeira vez no *Jornal de Letras* de 9 de agosto de 1988), outra curta narrativa cujo título focaliza a personagem masculina, mas cujo enredo se centra na feminina, deparamo-nos com os efeitos prejudiciais da supremacia masculina ao nível da autoestima feminina, causados não por um marido (tal como nos contos anteriores) ou um pai, como é habitual assistir-se em situações de submissão da mulher – esposa ou

filha de alguém que comanda as suas vidas – mas por um cabeleireiro sádico e egocêntrico. A submissão neste conto chega ao limite da humilhação, já que António, um cabeleireiro que seleciona as clientes do seu salão, discriminando as que não considera bonitas com penteados que as desfavorecem ou ridicularizam, fá-las sentir-se envergonhadas, humilhadas, excluídas: « ‘É horrível, é horrível ser rejeitada por ele’ » (MOC, pág. 48), conduzindo-as a uma morte psicológica baseada na imagem, o que sucede com a narradora que é uma cliente do salão. É de realçar também neste facto a ilusão, a cegueira, em que muitas mulheres vivem e a incapacidade de serem conscientes e críticas, mostrando-se dependentes do olhar, da opinião, dos (pré/pre)-conceitos dos outros e buscando nesse olhar/opinião a sua aceitação social.

O poder atribuído a António revela um forte domínio que subjuga todas as clientes do salão (mulheres) que vivem um processo de animalização, de rebaixamento, quando são comparadas, por exemplo, a cavalos. O espelho devolve à mulher a imagem da sua subjugação pelas mãos (poder) de um homem que se regozija com esse domínio:

«Ele pega-me na nuca e puxa-a, repele-a, bate-lhe e torce, a cabeça inteira dum lado para o outro, com um pequeno sacão. E depois examina as têmporas, e assim puxados, como se fossem duas orelhas em bico, fico no espelho corrido, com o ar dum cavalo.» (MOC, pág. 41);

«Falava enquanto lhe empurrava a nuca, lhe puxava o cabelo das têmporas diante do espelho, se baixava atrás dele, e o espelho projectou a figura duma cabeça larga de cavalo com duas orelhas.» (MOC, pág. 46).

Este processo de rebaixamento acentua-se quando se contrasta a Europa e Portugal como sendo dois mundos à parte, distantes desde a forma de pensar à de vestir ou mesmo de cortar o cabelo, com o enfoque dado à mulher:

« ‘Madame, a mulher portuguesa não é ainda uma mulher europeia. A mulher portuguesa é encolhida, e a europeia, ousada!’ » (MOC, pág. 47),

personificando nas clientes de António, para além da passividade/ submissão, a futilidade e falta de personalidade femininas.

No conto «A Instrumentalina» in *Marido e Outros Contos*, a passividade/submissão feminina está ilustrada pelas quatro noras do velho patriarca que representam a lida doméstica, a dedicação constante e a submissão ao regime opressor do sogro (e das mulheres portuguesas em geral durante o regime salazarista), solitárias apesar de constituírem um grupo de mulheres na força da vida:

«Eram quatro férteis mulheres sozinhas, entre as quais a minha mãe, e trabalhavam desde o romper do Sol com a força das formigas. Sentado à porta, no cadeirão, imóvel, debaixo da parreira, ficava o meu avô.» (*MOC*, pág. 80).

Prova disso é a colaboração de todas elas no plano do sogro de fazerem desaparecer a bicicleta do filho Fernando que tanto incomodava o pai, no que são recompensadas com meia libra cada uma, e a espera paciente durante as ausências dos maridos:

«À noite choravam junto das janelas. Não tinham tido guerra, mas era num estado semelhante ao das abandonadas pela força dum conflito dessa grandeza que viviam. Liam cartas. Guardavam cartas, escreviam cartas com as suas canetas primitivas. Os seus maridos, todos eles, tinham partido». (*MOC*, pág. 81).

É de registar a preferência pela não nomeação destas personagens femininas, à exceção de Lúcia, como um reforço da sua inexistência, da sua não individualidade no tecido social, surgindo, apenas, identificadas pelos seus papéis – mãe, cliente e noras – acentuando-se, assim, a sua dependência.

Apesar de todas estas personagens pertencerem a uma classe social pouco favorecida e serem personagens pouco instruídas culturalmente, não podemos associar a sua passividade a esses fatores. Helena, *d'A Costa dos Murmúrios*, é a mulher de um capitão combatente na guerra colonial, que vive com o conforto que era permitido às esposas dos oficiais que aguardavam pelos seus regressos em Moçambique, e é outro dos exemplos claros da passividade feminina e da submissão, voluntária, ao marido. Em nenhum momento, assistimos à insatisfação ou à revolta de Helena por ser maltratada, nem tão pouco ela se considera uma vítima, aceitando ser esbofeteada em público, acorrendo aos assobios de Jaime Forza Leal e obedecendo aos seus gestos, entre outros comportamentos, com uma subserviência de escravo:

«Naturalmente o capitão esbofeteou a mulher. (...) Naturalmente o marido se aproximou dela, e a puxou para si, e ela entregou a cara, a lágrima e o cabelo, encostando tudo ao ombro dele, naturalmente». (*ACM*, pág.29)

« 'Aqui!' – disse o capitão com um assobio. Ao som do assobio, Helena de Tróia começou a aproximar-se (...). 'Aqui!' – disse ele de novo». (*ACM*, pág. 50)

«Virou-se, assobiou por ela com o tal assobio tremido, de ordem e chamamento. Ela pegou no saco e correu, escorregando e caindo». (*ACM*, pág. 69)

«A um gesto de Forza, Helena baixou-se e começou a servir whisky que o capitão bebia puro». (ACM, pág. 78)

Esta conduta servil é valorizada por Helena como um elemento que contribui para a perfeição (análogo ao comportamento de Lúcia de «Marido» em *Marido e Outros Contos*) que, associado à beleza de que ela se considera detentora, fazem desta mulher uma coisa, um objeto, destituída de vontade própria, de individualidade, como era apanágio da figura feminina até à implementação dos valores da liberdade individual trazidos com a revolução de abril. Eva Lopo, a narradora d'*A Costa dos Murmúrios*, chega a caracterizá-la quase como um boneco, tal é a noção de coisa que Helena lhe transmite de si própria:

«Helena é só corpo e voz. Parece não ter espírito nem memória sob o sabão», (ACM, pág. 201),

realçando a perda de identidade dessa personagem. Helena, como mulher casada que é, assume os votos de obediência que fez perante o altar como um papel a desempenhar toda a vida, tal como a porteira Lúcia, do conto «Marido», de modo a transmitir uma imagem de harmonia a quem observa:

«(...) , por vezes, as cascas caíam e Helena apanhava e compunha, como se estivesse ali sobretudo para desempenhar esse papel e sentisse felicidade nesses gestos». (ACM, pág. 72)

Em prol dessa harmonia, Helena anula-se, vendo, na sua sujeição à vontade do marido, um ideal de perfeição, como já afirmámos. Durante a última missão do marido, Helena decide não sair de casa enquanto ele não regresse de forma a sacrificar-se, tal como o marido, e a partilhar do sofrimento dele, enquanto ele estiver ausente. Afirma que tal não resulta de um pedido dele, mas algo que faz voluntariamente, contrariamente a tempos passados em que agiu de forma diferente devido à sua imperfeição de então:

«Ah, mas tudo isso havia acontecido no ano anterior, quando era tão imperfeita! (...) Só que então eu era muito imperfeita». (ACM, pág. 99)

Helena opta por ficar em casa durante oitenta dias, como prova de amor e de sacrifício pelo outro:

«Sim, enquanto ele não voltar não quero sair daqui custe o que custar. Nem que lá para diante eu grite e dê em doida, e enfie os olhos para dentro, e cuspa para as paredes, e me faça em pó, não tenciono sair daqui! (...) A minha alma, eu aprisiono-a

aqui, embora não esteja aqui, esteja lá. (...) Aqui, fechada, privada de liberdade por vontade minha, privada de ar livre por ditame meu. Quero eu mesma fazer a minha prisão! Só assim eu o vou acompanhar». (*ACM*, pág. 97)

Ao aprisionar a alma em casa, Helena transmite a ideia de esposa obediente, casta, que recusa as materialidades mundanas na ausência do ser amado, atributos que os homens também valorizam, uma quase Penélope não fossem os laivos de vingança de que falaremos adiante. Daí que a sua postura desperte em Luís Alex «com aquela voz de pomba, a imagem do feminino absoluto» (*ACM*, pág. 69), imagem que é partilhada por Forza Leal quando regressa a casa, passados oitenta dias, e encontra Helena deitada na cama:

«Mas é verdade que disse que as mães, filhas, sobrinhas, mulheres legítimas e ilegítimas, onde devem ficar, quando um homem sai, é obviamente na cama. Esse é o sítio delas». (*ACM*, pág. 254)

A cama é símbolo da inércia, sono, passividade, submissão e espera que caracterizam Helena. Estes atributos, associados à sua beleza, com que ela, qual Narciso, se fascina, contribuem para a imagem de harmonia que a vida do casal aparenta: «Entraram na porta de casa, fecharam-na, no ar havia harmonia – como um pêndulo bom vai, vem» (*ACM*, pág. 69). Helena é uma mulher atraente, bela («a mulher mais linda do terraço», *ACM*, pág. 29), obediente e passiva («deveria ser muda», *ACM*, pág. 120; «deveria estar quieta», *ACM*, pág. 128).

Tal como Narciso é vítima da sua vaidade, também Helena se deixa cair nos efeitos da sua beleza, permitindo-se ceder à tentação do corpo, ao ter tido um amante outrora. A partir do momento em que ela fornece o nome do amante ao marido, este elimina-o e daí em diante, Helena jamais tem direito à vida, apenas lhe restando a recordação de ter sido amada por um homem que admirou a sua beleza. A confissão que Helena faz a Eva Lopo é exemplo do egocentrismo narcisista da personagem:

«Não tenho dúvida que a pessoa chorada é ela mesma perdida no reflexo que teve em alguém. Já diz que um homem bom morreu por sua causa. O que quer dizer é que um homem importante morreu pela beleza dela». (*ACM*, pág. 205)

Não terá Helena ficado grata a Jaime Forza Leal por lhe ter poupado a vida, a ela, mulher adúltera, entregando-lhe a partir daí toda a sua existência? Terá sido medo da crueldade do marido, à semelhança de Lúcia? A beleza, a inocência e o medo colaboram na construção desta personagem, tal como uma ave indefesa presa na sua gaiola. Os vocábulos «pombo» e «pomba», que muitas vezes são usados pelo narrador

para se referirem a Helena, são prova da sua passividade ao remeterem para a ingenuidade, pureza e simplicidade que lhes surge associada: «a voz de pomba» (ACM, pág. 69), «Helena frágil, uma pomba frágil» (ACM, pág. 90), «o pombo da sua voz» (ACM, pág. 120), a «pele nua de Helena que acena como um velo dum pombo» (ACM, pág. 201), os cabelos «espalhavam-se pela almofada como o leque dum pombo» (ACM, pág. 203), o choro que «tem alguma coisa de pomba» (ACM, pág. 204), «o queixo de pomba» (ACM, pág. 225), «a sua inteligência de pombo» (ACM, pág. 226). Também essas aves são frágeis e medrosas, pelo seu tamanho, e igualmente essas características ficam patentes em Helena, resultado da passividade que temos vindo a analisar.

Ao pôr, mais tarde, em hipótese o suicídio, Helena imaginou uma série de imagens de si mesma que não tem coragem de concretizar, já que «morrer significaria ter a coragem de renunciar à imaginação de que se é amado, e Helena não tem coragem – ela é a pessoa mais débil que inspira e expira naquela costa» (ACM, pág. 221). Já anteriormente Eva concluiu acerca de Helena:

«(...) ela poderia ser o corpo que servisse de abstracção, em simultâneo, da Beleza, da Inocência e do Medo» (ACM, pág. 90).

A passividade de Helena assume contornos de distúrbio psicológico quando, ao perceber que não há escapatória para o seu aprisionamento, uma vez que o marido vai regressar, vivo, põe em hipótese o suicídio – o autoassassinato²⁹¹ do objeto de si mesma. Contudo, esses pensamentos de suicídio são mais uma prova da adoração narcísica da personagem, a juntar à referência anteriormente feita, já que ela deseja que os outros chorem a sua perda, que a valorizem como alguém insubstituível e até no ato subsequente de se despir perante Eva está o desejo de ouvir palavras elogiosas:

«O demónio? Pois o demónio sabe, não ri mas sabe que não é verdade, sabe que ela não quer morrer, ela só quer imaginar como a chorariam depois de morta, para se certificar do choro, da pena e da impossibilidade de ser substituída no coração das pessoas que a estimam, que a conhecem e amam. (...) Helena despe-se para morrer a morte fingida. De costas, tira a camisa, fica nua, quer que mais uma vez uma pessoa pense que é impossível encontrar uma mulher assim, quer que a descreva, que a elogie, que bendiga o fragmento da Natureza que ela encerra e constitui». (ACM, pp. 220-221)

²⁹¹ O texto *Luto e Melancolia*, escrito por Freud em 1915 e publicado em 1917, analisa temas como a morte, o luto, a perda, o sentimento de culpa, surgindo o termo «autoassassinato» como a tradução literal do vocábulo original «Selbstmord», referindo-se à destruição do sujeito quando é objeto de si mesmo.

Por trás destes comportamentos, encontramos uma mulher mal amada, maltratada, anulada e, nessa pequenez, chegam a assolar-la comportamentos lésbicos, como o convite que faz a Eva: «Vamos vingar-nos deles?» (ACM, pág. 225), que pode ser interpretado como a necessidade de libertar de dentro de si outra pessoa que ela não consegue ser, pela incapacidade de desfazer o vínculo conjugal que a une ao marido prepotente e autoritário. Pelo perfil que conhecemos de Helena, somos levados a crer que esta imagem que ela transmite não é mais do que a prova da carência afetiva que Helena sente e um comportamento de fachada que ela exhibe ao tentar brotar do seu interior alguém que ela não é capaz de ser.

Ao denominá-la Helena de Tróia, o narrador acentua a passividade da mulher de Forza Leal, na medida em que, por ser «a causa do conflito» (ACM, pág. 72), se torna origem do mal, classificação que foi sendo dada à figura feminina ao longo dos tempos – Pandora ou Eva. O desconhecimento por parte de Helena da simbologia do seu nome acrescenta-lhe a ignorância e a superficialidade das mulheres que existem por existir.

No entanto, tal como as crianças que «ainda não estão tocadas pelo conhecimento que o demónio dá» (ACM, pág. 76), Helena também mostra a sua ingenuidade e simplicidade ao longo da narrativa e quase até ao final, altura em que se apercebe de que o seu sacrifício é em vão. É então que conhecemos a faceta demoníaca de Helena quando toma conhecimento de que os soldados estão de regresso e o marido não morreu em combate. «Evita avaliava quanto a árvore da sabedoria era do demónio» (ACM, pág. 220) ao dar-se conta que o sacrifício de Helena não tem objetivos nobres mas que, tal como a Ama d’*O Auto da Índia*, por exemplo, a esperança de um futuro liberto das amarras do marido assentava numa estatística de que entre as baixas da guerra poderia constar o nome de Jaime Forza Leal. Os atos de violência (física e psicológica) que sofre, associados ao medo que a condiciona, tornam-na uma mulher frustrada (a beleza, a inocência e o medo tornam-na impotente e vulnerável) cuja fúria calada e guardada se converte em desejo de morte do marido:

«(...) que rebente uma mina debaixo dos pés de Forza Leal tão explosiva que o deixe desfeito», (ACM, pág. 201).

Helena, num misto de Penélope, Narciso e Pandora, veicula a ideia de uma mulher confinada aos conceitos sociais, em quem os atributos físicos femininos são

explorados narcisicamente, numa tentativa de libertação psicológica e de exaltação da sua autoestima, mas que acaba por se submeter à sua condição de inferioridade e de objeto, qual pomba confinada aos limites dos movimentos da gaiola comandada pelo poder do marido. A sua incapacidade para se libertar das algemas revela a sua impotência para alterar o que está instituído há muito tempo. O facto de nem o destino colaborar na concretização dos seus desígnios, trazendo a morte desejada por ela ao marido durante a guerra, contribui para realçar o desejo de Helena vingar numa sociedade que não dá poder às mulheres, conferindo-lhes laivos de Pandora, em espírito, não em corpo.

Felícia Mata, de *O Vento Assobiando nas Gruas*, apesar de não ser uma mulher ilustrativa do traço da passividade/submissão, antes pelo contrário, como veremos mais adiante, evidencia atitudes de submissão na consciencialização que possui da inferioridade da sua raça relativamente à ariana. Recordando a única situação ocorrida na sua família de mistura entre brancos e negros, há algumas gerações atrás, reconhece que os primeiros tiram partido dos segundos, como tal, defende a separação das raças de modo a garantir a integridade e o direito ao respeito:

«*‘Em assunto de cama e de pilim, é assim – branco com branco, preto com preto, pobre com pobre e rico com rico... Macaco? Sozinho, no galho mais alto...’*» (VAG, pág. 229).

«*Sempre de bem com todos, felizes com todos, sem pretensão. Pois pessoa que não pretende mudar de escalão, nunca cria guerra, nem em sua terra nem na terra dos outros. Um descanso.*» (VAG, pág. 230).

Na sequência desta sua teoria, rejeita à primeira abordagem a declaração do filho, Antonino Mata, que planeia casar com Milene, neta da senhoria já falecida, uma jovem branca e de classe superior.

Para acentuar a situação de inferioridade desta família, em particular, e dos negros, em geral, o narrador apresenta-nos certos quadros que contêm uma mensagem implícita de domínio sobre o mais fraco. Ao vibrar com a curtíssima atuação do seu filho, Janina Mata King, na televisão, cantando em inglês, Felícia não se apercebe que tal facto é sintomático da pouca importância que o filho detém e rejubila de satisfação ao confirmar o sucesso de Janina no mundo do espetáculo, como se de uma recompensa se tratasse para os negros, e uma forma de saírem do anonimato e das trevas:

«*Nós, os pobres, os afastados, os transumantes, os deserdados, nas honras maiores da televisão, e em breve, na parabólica inteira.*» (VAG, pág. 335).

Do mesmo modo, a constatação de que os seus conterrâneos vivem no Bairro dos Espelhos, um bairro cujos telhados metalizados fazem refletir a luz do sol parecendo espelhos, e a forma como as crianças da rua correm atrás da carrinha de Antonino a pedir *Pringles* são descritas com entusiasmo, quando no fundo não são mais do que indícios de pobreza, da inferioridade de uns, perante outros mais ricos, superiores. Até no final da obra, quando o presidente da câmara, o tio Rui Ludovice, coloca em primeiro lugar, na lista de habitações do bairro social a atribuir, o nome da família Mata, está uma vez mais a indiciar a fragilidade dos negros perante o controlo e a superioridade dos brancos. A família Mata, em geral, e Felícia, em particular, recebem esta oferta com sorrisos, sentindo-se seguras e de certo modo privilegiadas por viverem em melhores condições do que as que teriam se vivessem na sua terra natal:

«As irmãs Felícia, Dilecta e Germana haviam entrado nas casas novas, sorrindo. Nunca mais iriam pensar em Ribeirinho de Praia. Sentiam-se seguras.» (VAG, pp. 523-24)

A cerimónia de casamento entre Milene e Antonino, depois de *salvaguardada* a descendência da família Leandro, é preparada pela família da noiva com um intuito hipócrita ao de cima – transmitir a ideia à população (eleitorado do presidente da câmara) de que não existe racismo, antes pelo contrário, plena harmonia e entendimento entre brancos e negros, sentados sem qualquer distinção nos bancos da igreja. Afinal, tudo não passa de interesse e manobra política, acentuando a insignificância dos negros que são usados como objetos e que aceitam e aplaudem a diferença, deixando-se assimilar pela cultura dominante:

« ‘Vocês até podiam filmar o casamento e tirar daí algum proveito, agora que o Rui está tão mal posicionado...’ » (VAG, pág. 513)

«... naquela cerimónia discreta tudo fora bem preparado, de tal forma que cheguei a interrogar-me se era mesmo uma cerimónia de casamento, ou um plano de filme (...)» (VAG, pág. 501)

Mas a passividade/submissão conhece outros laivos que não apenas o conformismo sentido pelas personagens, até este ponto, analisadas. Podemos dizer que diferente atitude de todas estas personagens-mulheres subordinadas é a que podemos encontrar em Branca Volante d'*O Dia dos Prodígios* que, apesar de viver uma relação conjugal de submissão, responsável pela casa e pela procriação, e aceitar as regras pelas quais se rege a sua vida familiar, foi capaz de se envolver numa contenda com o marido,

lutando de igual para igual, para surpresa de familiares e vizinhos, alterando toda a relação conjugal. Esta é uma das personagens centrais do romance cuja simbologia remete para a mudança que a obra preconiza (o dia dos prodígios, ou seja, o momento em que tudo mudou): a nível pessoal, familiar e cultural. Para essa centralidade contribui a forma como Branca nos é apresentada pelo narrador e que nos permite visualizá-la no centro da casa, no centro da aldeia, com uma colcha no seu colo de onde irá brotar a mudança:

«...no meio do redondo mais íntimo sempre fica Vilamaninhos, colado às esferas pelas bordas da terra, cozida de quietude. Mansidão. No centro de Vilamaninhos fica a casa que lhe deixou o pai. No centro da casa fica a mulher bordando. No centro da mulher bordando. Plantada no colo. Fica a colcha de linho cru, adamascado. No centro da colcha uma figura de escamas bordadas. E a língua. As sedas vermelhas, reluzentes de fogo. Isso.

Para que Branca bordasse o dragão de língua de bordo doirado, no meio do rectângulo de pano cru adamascado».(DP, pág.36)

Para que se possa compreender o contexto de tal atitude, Pássaro Volante representa, numa primeira fase, o marido autoritário e controlador que exige, que ameaça, numa relação de patrão-subordinado com a mulher, dando-lhe a tarefa de bordar uma colcha para que ela não ocupe o seu tempo com ações que ele não possa controlar, mas exigindo, simultaneamente, o cumprimento das tarefas domésticas:

«(...) mandava que se fornecesse à mulher o entretém para os dedos, de outra forma. Oh, de outra forma. Branca Volante passaria as tardes com o espírito além das parreiras. E o que se passasse no espírito nunca se poderia medir nem calcular.», (DP, pág. 36).

«Porque se alguma coisa faltasse fazer, e as escamas do dragão crescessem. Ah dedinhos. Branca estaria a esquecer-se dos seus deveres e forçoso seria fazê-la lembrar. Cinco dedos estampados na pele.», (DP, pág. 36).

Quando o marido a inquire sobre os largos anos que dura a feitura da colcha, Branca responsabiliza-o pelo seu alheamento das tarefas domésticas, o que lhe diminui o tempo livre, reduzindo-se à sua insignificância de esposa obediente «a viver numa casa onde apenas tinha feito de parideira de meninos machos. E servido as coisas que serviam as bestas» (DP, pág. 101), conduzindo à ira do marido que se sente insultado, tendo como resultado o envolvimento de ambos numa luta. Esta verbalização contém a novidade de corresponder ao desfazer da teia de submissão em que Branca viveu toda a

vida, tomando posse da fala, denunciando o papel de objeto, às vezes não mais do que um artefacto que se usa, a que o marido a tem limitado – a nível familiar e conjugal:

«Pássaro cavalga. Branca é um dorso macio de aragem pelada. Pássaro cavalga como se a montada tivesse partido à desfilada pelos caminhos, e ele cego por ver a terra tremer». (DP, pág. 51)

«Pássaro sentava-se sobre a cintura de Branca, feita selim de coiro, bordado a lã e a espelinhos. Arreios invisíveis sim» (DP, pág. 66)

Socorrendo-se quer das mãos e dentes quer dos instrumentos que lhe estavam próximos - uma tenaz e um «facalhão de dois gumes» - Branca «parecia um toiro das feiras, raspando o chão com o pé» (DP, pág. 102), surpreendendo os filhos e os vizinhos que não sabem se hão de gritar ou de chorar «porque nunca tinham pensado que Branca, uma só vez na vida, fosse capaz de outro gesto senão o da obediência, comedimento e castidade» (DP, pág. 104).

Atentando na simbologia do dragão bordado na colcha de Branca, a qual demora dez anos a ser ultimada (o que nos faz lembrar mais uma vez Penélope) e que corresponde ao tempo de amadurecimento e de crescimento da mulher que substitui a dormência e passividade pelo fogo que a língua do dragão é capaz de expelir, Branca toma consciência da mudança e não só é capaz de exercer agressão física como verbal ao denunciar a falta de reciprocidade de sentimentos por parte do marido. O dragão bordado contribui para a evolução do eu interior daquela mulher outrora submissa:

«Como vês, eu própria fiz mudança, porque nunca consegui dizer tantas palavras junto de ti. (...) Todo o desejo de pessoas como tu, é que alguém lhes redobre o amor. Dando elas no entanto, apenas a décima parte do que deveriam dar. Ou nada mesmo.» (DP, pág. 174).

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, «ele [o dragão] é o guardião dos tesouros escondidos, e, como tal, o adversário que deve ser vencido para se ter acesso aos mesmos. (...) De facto, o dragão é associado ao raio (cospe fogo) e à fertilidade (traz a chuva). Simboliza, também, as funções reais e os ritmos da vida que garantem a ordem e a prosperidade. (...) a luta entre o herói e o dragão...deixa transparecer...o tema arquetípico do triunfo do Eu sobre as tendências regressivas. Para a maior parte das pessoas, o lado tenebroso, negativo, da personalidade permanece inconsciente. O herói, pelo contrário, deve dar-se conta de que a sombra existe e que dela pode extrair

forças». ²⁹²O comportamento de Branca é compatível com esta simbologia, na medida em que nos momentos de reclusão e criação, o dragão bordado vai adquirindo vida pelas mãos de Branca e ela vai dominando a sombra e emergindo como tecedora dos fios da sua vida.

Esta maturação da personagem pode ser associada à evolução que se regista na sua atitude relativamente à colcha com o dragão bordado. Começando por ser uma imposição do marido, como já afirmámos, passa a ser um incómodo pelo medo que Branca sente que o dragão salte do tecido «para me devorar a vida. Atirando uma labareda de fogo às minhas ventas» (*DP*,pág. 99). Branca chega mesmo a temer que aquela criatura bordada tenha ganho poderes através do trabalho e do tempo investidos, equivalente aos maus tratos do marido:

«Mas agora pegava na colcha e guardava-a na gaveta da cómoda, fechava-a à chave, punha-lhe o naperão por cima. E no entanto. (...) Permanecia de qualquer forma a impressão de que não estava só. O animal bordado por si rabiava lá dentro. E ela dizia que fechava os olhos e tapava os ouvidos, e continuava a não estar sozinha. Oh deus. Se o tiro e o deixo numa cadeira, parece que o bicho e toda a colcha me vão no encaço dos pés, atrás, atrás de mim. Se a estendo debaixo dos colchões é como se de noite eu sentisse o seu vulto arquear as costas, e ouço o resmalhar das asas a querer afofar-se debaixo do peso do meu corpo». (*DP*, pág. 151)

Branca vai bordando contrariada, enclausurada, o seu bordado, como forma de superar a violência psicológica exercida pela natureza, aqui representada pelo pássaro (marido). O dragão bordado, a imagem escolhida para a sua criação, simboliza a força interior de Branca, que não se deixa derrotar pelos obstáculos e que, à semelhança de Jesuína Palha, personagem de que falaremos mais adiante, quer deixar escrita a sua história, sob a forma da colcha bordada (um misto de Penélope – resistente e paciente – e Xerazade – astuta e engenhosa). Lídia Jorge mostra-nos aqui como Branca Volante pode ser a metáfora da condição da mulher perante as dificuldades que lhe são impostas pela sociedade patriarcal, aquela que completa aquilo que Helena d'A *Costa dos Murmúrios* iniciou com as transgressões conjugais (adultério e comportamento lésbico) mas que não conseguiu concluir, e que constitui o apelo ao não conformismo, à não subjugação da mulher.

Por fim, a colcha passa a ser dominada por Branca, tal como acontece na sua relação conjugal. A aprendizagem de Branca, semelhante a um processo de

²⁹² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, verbete «Dragão», *Dicionário de Símbolos*, pp. 272-275.

alfabetização, resulta do efeito inverso que Pássaro pretende com a imposição, e culmina na utilização do dom da palavra para fazer frente ao marido. Para ela, a mulher, Pássaro é uma ave que ela aprisiona na gaiola transformando-se ela em seu dono, pelo que assentam aqui as bases de uma relação atípica e não convencional em que, ao longo de quase toda a obra, ele, na perspetiva dela, é uma prisão que a enclausura a ela, feita prisioneira e, no final, invertem-se os papéis.

Aconselhada por José Maria, que lhe diz que cada um de nós tem poder para decidir:

«Quando se tem um ser. Ou coisa. Que nos ataca só há dois caminhos. E isto você sabe mas não quer saber. Ou mata ou morre. Não interessa se é com faca, palavra ou tiro. Ou mata ou morre.» (*DP*, pág. 151)

«Ninguém se liberta se não quiser libertar-se. Empedernidas as pessoas criaram o jeito de olhar a pila como centro do mundo.» (*DP*, pág. 105),

Branca inverte os papéis da sua relação com o marido, terminando com uma situação de castração doméstica («Pela décima milionésima vez, Branca. Autora de nada. Criminosa de sentimentos», *DP*, pág. 73), um dos exemplos da mudança que os soldados de abril transportam nas páginas finais do livro quando visitam Vilamaninhos:

«Oh amigos. Que aquela era a hora dos humilhados e oprimidos. E quem são esses? Perguntou Manuel Gertrudes. Quem são esses? E o soldado encheu o peito. Vocês. Vocês. São vocês. Repetia. Sem o saberem. Mas o futuro agora chama-se pre sen te. (...) Vocês. Nossos parceiros. Alavanca dos prodígios. (...) E Manuel Gertrudes, de língua libertada, ainda disse. A gente? Como chama à gente disso? Se já deixámos as cobras descenderem às nossas casas?» (*DP*, pp. 182-83)

Se atrás associámos Branca a Penélope pela tecelagem ao longo de uma década, voltamos a fazer a associação entre ambas as mulheres, ao recordarmos as palavras do mesmo José Maria incutindo determinação a Branca, quando a aconselha:

«Você porque não queima a colcha? Mas se pensa que mesmo queimada ela ainda é colcha, porque não sai você. Senhora dona. Da colcha? Ou está a pretender fazer como aquela mulher de seu marido do princípio do mundo? Que fazia uma teia e a desmanchava todas as noites para nunca a acabar? Com a intenção de se manter fiel ao compromisso, andando ele a correr mundo e até metido com sereias do mar? (...) Agora até já vê através das paredes, ouve a quilómetros de distância, e não é capaz de fugir da colcha. Vou-me andando. Que para coisas perdidas bem me basta uma lembrança». (*DP*, pp.151-52)

No entanto, Branca, Penélope astuta e engenhosa, assume contornos de uma diferente Penélope, já que a colcha representa a sua libertação interior, como pessoa e como esposa, correspondendo, antes, a colcha a uma destecelagem da figura passiva. A

espera associada à tecelagem de Branca não é uma espera premeditada, consciente, construtiva de uma sociedade falocêntrica²⁹³ como a de Penélope, não é uma espera-aproximação com o andrógino, mas é uma espera imposta, e que inconscientemente se vai transformando em espera destrutiva da relação falocêntrica, uma espera-afastamento do andrógino. Enquanto Penélope revela o seu ser tecendo uma trama que corresponde aos valores dominantes, Branca revela o seu ser tecendo uma trama que corrompe os valores dominantes.

Esta descoberta do seu interior vai apresentando sintomas que anunciam a mudança em Branca: o receio quanto ao paradeiro da cobra deu lugar a dormir de olhos abertos o que, se associarmos aos pirilampos que invadem o quarto de Branca, apontam para a capacidade de ver no escuro, para os dons de vidência que se vão desenvolvendo na personagem; a submissão corporal durante os momentos de intimidade com Pássaro foi dando lugar à libertação com pensamentos adúlteros, o que pode deixar antever uma rebelião sexual por parte de Branca:

«Branca via os atafajos virem no ar, passarem-lhe por baixo das ancas, e a sobrecarga a apartar-lhe a barriga. E os antolhos. (...) Então o cantoneiro surgia luminoso. (...) Ficando a imagem do cantoneiro ali presente, sustentando o telhado com a luminosidade do olhar». (*DP*, pp. 66-67);

a obediência ao marido vai-se transformando em recusas, em omissões, em *nãos*, em frases imperativas que denotam a metamorfose de Branca num ser que levanta voo das rédeas do marido (tal como a mula, a cobra ou o próprio dragão) a par da perda de supremacia daquele que se considera o «senhor das linhas» (*DP*, pág. 36):

«Ah mula Menina. Ouvisse-te eu regougando atrás da porta à mão de Pássaro, e eu não te denunciaria». (*DP*, pág. 66)

«Mande fazer você mesmo, Pássaro. Se não ficar pronto este ano ficará para o próximo ou o outro próximo». (*DP*, pág. 72)

²⁹³ «A partir da psicanálise sobretudo (mas não somente a partir dela), considera-se a sociedade ocidental, de origem judaico-cristã, como uma sociedade falocrata (phalo = pênis; krathós = poder) e patriarcal (sob o poder do Pai). O falo (isto é, o pênis como objeto simbólico), representado consciente e inconscientemente como origem de todas as coisas (poder criador), como autoridade (a Lei como lei do Pai) e sabedoria, é aquilo que a mulher não possui e deseja. Marcada por uma falta ou carência originária, por uma lacuna, a mulher seria um ser que sexualmente se caracterizaria pela inveja do pênis, enquanto o homem, rival do Pai, seria sexualmente marcado pelo medo da perda do pênis, isto é, pelo medo da castração. Em nossa sociedade, portanto, a repressão sexual operaria a partir daquela inveja e daquele medo. Pouco a pouco, os estudiosos acabaram generalizando essa idéia para todas as sociedades patriarcais», in Marilena de Souza Chauí, *Repressão sexual essa nossa (des)conhecida*, pág. 25.

A esta alteração comportamental podemos ligar a autoconfiança que Branca ganha nos seus dons de vidente, dotes mágicos que ela deseja que sejam uma mais-valia para pessoas de outras localidades a procurarem, o que iria contribuir para melhorar a situação financeira da família, outro reflexo da evolução de mulher passiva/submissa a dominadora. Note-se como, nesta fase da narrativa, ela confere ao homem (o marido) um papel de inútil, fazendo cair o discurso repressor e falocêntrico de uma vida de submissão e dependência:

«Para ti o importante é que aqui à nossa porta, gente dos quatro ventos de Portugal virá fazer bicha de várias voltas. E ainda que tu não marques um preço, as esmolos vão ser tantas que terás para comer durante toda a vida. Bem como os teus meninos. E ainda poderás manter o luxo de passear o corpo em cima de mulas gordas». (*DP*, pág. 200).

Branca cresce como mulher e Pássaro dá-se conta de que é ultrapassado por ela; perde, para sempre, o poder que detinha e a colcha, que contém na génese o aprisionamento de um outro ser à sua manipulação, perde a sua função, ficando ele, Pássaro-prisioneiro da superioridade da mulher, revertendo o jogo de poder implícito entre masculino e feminino:

«E tudo o que eu lhe disser, já antes ela saberá, e assim estará sempre diante de mim, e eu atrás, atrás. Como uma sombra da sua pessoa. Sem conseguir ultrapassá-la». (*DP*, pág. 176)

« (...) agora Branca assumia o tamanho desses astros altos, escapando-se assim pela turquesa da sua vigilância. Como água» (*DP*, pág. 175)

«De que lhe servia a colcha, esse animal feroz e escamudo com que lhe havia entretido os dias? Quanto mais a prendera mais a soltara por um recanto escondido da liberdade. Imparável» (*DP*, pág. 175).

Esta evolução decrescente do poder do homem, que Allegro de Magalhães designa por «tempo masculino adulto»²⁹⁴, evidencia a evolução crescente da mulher, já que Branca se liberta através da teia que tece; tal como a aranha retira de si matéria para construir a sua teia, Branca vai aprendendo, ao longo dos dez anos de feitura da colcha, a forma de capturar e deixar de ser capturada. Deste modo, ela é a mulher que evolui,

²⁹⁴ «O tempo masculino adulto mostra-se percorrendo um ciclo quase paradigmático, que começa no gosto do mando, na atracção pelo mistério suposto na mulher, passa pela conquista-posse duma mulher, para seguidamente se produzir uma desilusão na relação com ela, quando ele a descobre forte e independente e recusando o seu domínio», Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres. A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea. Ficção Portuguesa*, pág. 281.

pois de objeto subordinado ao sistema hierárquico de valores imposto pelo discurso patriarcal do marido, acaba por se converter em sujeito com capacidade para executar ações transgressoras, passíveis de repor o equilíbrio. É aquela que evidencia uma atitude de resistência contra a opressão exercida pelo marido. O seu trabalho assemelha-se ao da musa Clio, que tecia a História, provocando os acontecimentos, uma vez que Branca provoca os acontecimentos no seu interior através da sua arte de bordar.

A propósito desta ânsia de liberdade em Branca, devemos salientar o facto de que não se trata somente de uma pretensão individual, mas que nela habita o grito de mulheres de tempos diferentes e do qual ela é portadora da possibilidade de mudança.

Posto isto, parece-nos que este grupo de personagens passivas simboliza o conjunto de um povo submetido e rendido a um poder ditador, resignado à tutela patriarcal, que exemplifica a dependência social e cultural. São seres oprimidos, aprisionados, mantidos debaixo de uma autoridade que os controla e deles dispõe e que não são capazes de mudar porque não sabem que é possível mudar, ou porque cada vez mais se adaptam à situação e começam a partilhar dos mesmos princípios. Todas estas personagens têm em comum um ambiente interior, a casa, onde reside a autoridade sob a figura de um homem – marido, pai (sogro) ou um profissional a quem é dado o direito de comandar. Todas elas se identificam com os princípios do Estado Novo: nulidade jurídica, ausência de direitos e dependência relativamente a alguém superior, encontrando-se violentadas pelos códigos sociais estabelecidos e oprimidas pela ordem social patriarcal e resignando-se, assim, a viver a opressão, a submissão e o silêncio. Todas estas personagens, à exceção de Branca, conhecem a derrota, seja pela morte ou pela simples manutenção do temperamento passivo, o que significa que não vingaram no universo fictício em que se movimentavam. Isto significa que a passividade, embora seja um traço a que a autora dá importância (pois há várias personagens que são passivas), não é um aspeto que esta defenda, fazendo sentir a ideia de que a passividade gera perda.

Lídia Jorge chega, porém, mais longe, ao mostrar que este traço convencionalmente feminino que estamos a analisar – passividade/submissão – também

existe em personagens-homens, que se veem confrontados com forças superiores, sejam elas personagens mais dominadoras ou princípios/valores que se impõem. As personagens que iremos analisar de seguida ilustram a tese da não exclusividade de caracteres femininos em personagens-mulheres.

Sebastião Guerreiro, d'*O Cais das Merendas*, apelidado de Sebastião Cagaça na sua adolescência por falta de atividade e de iniciativa nas lides agrícolas, é motivo de humilhação para a sua mãe, a qual, perante os olhares críticos dos vizinhos é quem serve de suporte ao filho que vive dependente dela, alheado das suas responsabilidades e das expectativas dos outros em relação a ele:

«E depois chamava-lhe de Sebastianito, mê menino, por ser terno e ser formoso, mais manso de aturar que moça fêmea, às vezes tão calado. Mas muito cedo, e pelos mesmos motivos exactos, os da mansitude, começaram precisamente a chamar-lhe de Cagaça. (...) e em casa deixava chorar sobre as sopas que mexia numa plangana de esmalte, muitas lágrimas e ais de mim. Te chamam a ti Cagaça. Diz, Sebastianito, que te fizeram eles que a ti te meteu medo?» (*OCM*, pp. 42-43)

Sebastião consegue inverter a situação, tornando-se até o líder da comunidade da Redonda, a quem todos respeitam e seguem, transformando-se num homem masculino a quem não só as mulheres não resistem como se gaba de possuir todas as que deseja:

«O marido de Santanita Cagaça, pai de Rosária, tinha-as havido de todos os formatos de boca e feitio de seio.» (*OCM*, pág. 32)

«Eu chego à praia, vejo uma mulher estrangeira, por exemplo, com um cão pela trela, observo bem o todo e digo para mim. Queria aquela. Pois se queria quero, e então não há língua que eu não conheça, meus amigos.» (*OCM*, pág. 157)

O Sr. Lanuit, de *O Jardim sem Limites*, é igualmente uma personagem-homem que representa a passividade, atributo feminino, conotada com a noite que decorre do seu nome. A sua passividade é realçada pela sua inação e dependência relativamente à mulher. É um homem desempregado e deprimido que passa os dias a escrever um livro num escritório, no quintal. Para ridicularizar o seu estatuto, o narrador apresenta-no-lo como chefe de família e a viver numa casota:

«Também o chefe de família parecia sair da casota que ocupava no quintal apenas quando caía a noite.» (*JSL*, pág. 6)

É Julieta Lanuit quem corre a cidade e os contactos de ambos entregando os *curricula vitae* do marido, numa atitude de não passividade, bastante diferente do comportamento do marido, apesar da carga do nome que transporta. Julieta subordina-se

ao nome do marido, mas não a ele, simbolizando a parte ativa – ela é o dia enquanto ele é a noite:

«... num dos braços levava uma pequena malinha preta, da cor dos sapatos, e que, entre o braço e o vestido de ramagens, havia uma pasta amarela onde transportava os currículos de Eduardo Lanuit». (*JSL*, pág. 113)

Tomamos conhecimento da inação de Eduardo Lanuit através dos desabafos da mulher que anseia por uma mudança de atitude do marido. Nem os momentos íntimos de vida conjugal o fazem espicaçar, até que ela decide cortar a comunicação com ele:

«Isto é, quando terminava o amor com Lanuit, ela queria que ele se sentasse, sob os olhos abertos da boneca espanhola, e dissesse – ‘Querida, uma vez que fizemos amor, eu vou procurar uma ocupação rentável. Mais que não seja, vou ocupar a minha vida a procurar ocupá-la, como em breve acontecerá com metade da humanidade ...’ Ou então (...) Era isso que ela queria. Durante todo o tempo em que ele a olhava fixamente dentro dos olhos, e o sexo dele entrava nela, e todo o ser dele mergulhava dentro do seu corpo, ela esperava essa tomada de decisão...» (*JSL*, pág. 178).

« ‘Por isso, o meu silêncio vai ser de ferro, ele finalmente não terá outra solução que não seja procurar a sua vida...’ » (*JSL*, pág. 244)

Encontramos também provas da inação de Eduardo Lanuit quando ele é contratado pela empresa Caça-cérebros para ser o incendiário do Chiado e não chega a questionar o motivo de tal serviço nem da escolha da sua pessoa. Indiferente ao passado, ao presente e ao futuro, aceita tal missão com a satisfação de quem vai ser útil. Porém, para reforçar o seu papel de inutilidade, o incêndio acontece, mas não foi provocado por ele, deixando-o no estado de desalento e depressão que lhe conhecemos desde o início do romance, uma peça descartável, uma marioneta desprezada pelo sistema:

« ‘Roubaram-me, roubaram-me... Atraíram-me e mentiram-me, gozaram-me, depois de me terem encomendado o serviço a mim, passaram o meu serviço a outro, trocaram-me...’ » (*JSL*, pág. 385)

Leonardo, o homem-estátua de *O Jardim sem Limites*, é outra das personagens-homens que representa a passividade na medida em que se sujeita às vontades e decisões da autoritária Paulina. Leonardo e Paulina mantêm um relacionamento íntimo, com partilha do mesmo quarto e da mesma cama, embora ela adote comportamento idêntico mais tarde com Falcão, não assumindo a relação íntima com caráter de exclusividade ou de fidelidade. O que na verdade sobressai, no relacionamento dos dois primeiros, é o espírito de liderança de Paulina que tenta dirigir as atuações de Leonardo, estipular metas, fazer dele uma simples marioneta a quem basta concretizar os

movimentos que a mente de Paulina organiza. Por ser detentora deste poder, ela revolta-se e agride verbalmente o namorado quando este não acata as suas decisões:

« ‘Mas tu não acreditas em ti. Nem acreditas em mim nem nas horas dos meus relógios! És uma grande besta com quem eu perco o meu tempo, é o que tu és!’ » (JSL, pág. 23);

« ‘Olha aqui, idiota! Por acaso sabes que podes bater o recorde da imobilidade voluntária? Uma disciplina que se chama de *motionless*? Isto é, tu podes, se quiseres, constar de livros que circulam por todo o mundo. Mas só podes se quiseres...’ Ele olhava-a de lado. ‘Yeah, estou a ver’ – dizia Leonardo» (JSL, pág. 173).

Por outro lado, e de forma mais simbólica, o facto de Leonardo lutar pelo recorde da imobilidade voluntária, uma luta por estar sem se mexer o maior tempo possível, dá-lhe a equivalência à inércia, à passividade, que caracterizam a personagem. Leonardo esforça-se para estar parado várias horas seguidas, de forma obsessiva, indiferente aos comentários de quem passa, sacrificando a sua forma física em prol de um objetivo que simboliza a ausência de ideais. A sua imobilidade condiz com «o rei D. José, montado no cavalo cujas ancas verdes transpareciam ao fundo» (JSL, pág. 50).

Leonardo tenta libertar-se da prepotência de Paulina, pois essa relação está a tornar-se idêntica à que viveu com os pais, de cuja opressão ele se libertou. A revolta de Leonardo pelo planeamento que Paulina faz dos seus dias, da sua alimentação, dos seus treinos, das suas atuações, manifesta-se várias vezes, ora com o silêncio ora com desagrado explícito, acabando por tomar ele a seu cargo a sua própria motivação para levar a cabo os recordes a que se propõe:

« ‘Fora, fora do meu quarto!’ – gritou ele. ‘Ainda mal abriste as pestanas e já começaste a mandar. Estou cheio de ti!’ – E o *performer* empurrou a rapariga para fora do quarto, pedindo que se fosse embora, que desaparecesse para sempre» (JSL, pág. 110).

O planeamento de atividades estipulado por Paulina desgasta o homem-estátua que vai enfraquecendo, acentuando a sua inércia:

«Leonardo estava demasiado magro. Ali onde as costelas terminavam, a barriga descia num desfiladeiro a pique até à zona da bacia. O umbigo do *performer* perdido naquela cova parecia um nódulo ossificado. Paulina teve a impressão de passar a mão por um pássaro ou um peixe a quem haviam retirado a buchada. ‘Estás demasiado magro, demasiado seco. Pareces um arenque ressequido.’ » (JSL, pág. 189)

Leonardo liberta-se da autoridade de Paulina e encarrega-se ele próprio de se motivar e organizar o seu método para conseguir bater o recorde mundial da

imobilidade voluntária, aumentando dia após dia os períodos de tempo em que consegue manter-se imóvel, até alcançar quinze horas de imobilidade:

« ‘O *Static* vai em frente, o *Static* vai tentar ultrapassar essa barreira de som. O *Static* vai fazer quinze horas de imobilidade, em cima do seu palco. Yeah, yeaaaaah!’ – decidiu Leozinho, saltando da cama e dirigindo-se para o espelho» (*JSL*, pág. 299).

No entanto, a frase que ele cria - «*Quero Que as Aves Façam sobre Mim o Que Costumam Fazer às Estátuas*» - acentua uma vez mais o seu carácter desprovido de objetivos, o seu estatismo, a sua passividade, a sua redução ao estatuto de objeto sobre o qual as aves insignificantes depositam os seus excrementos. Diferente é a frase análoga criada pela ativa e determinada Paulina, que aposta na firmeza, na robustez dos juncos, os quais, mesmo estando em solos alagados, não perdem o equilíbrio nem a posição ereta:

«No quarto do estátua, Paulina também escrevia pelas paredes. Por cima da cama, havia uma máxima em letras redondas, que parecia copiada dum livro veda – *O Junco Sabe Que a Imobilidade É a Suprema Forma de Movimento.*» (*JSL*, pp. 10-11)

Porém, a obra termina com uma mensagem derrotista, na medida em que Leonardo acaba por sucumbir às exigências do treino.

Também o Engenheiro Geraldês, d’*A Última Dona*, é exemplo de passividade no seu relacionamento com Anita Starlet, a ex-prostituta e cantora trinta e cinco anos mais nova, com quem vai passar cinco dias numa casa isolada. Engenheiro de sucesso, habituado a gerir os seus projetos hidroelétricos, é vencido pela atração, obsessão, por Anita Palma, que o levam a ceder ao capricho desta quando no escritório lhe pedira para viajar com ela:

« ‘Engenheiro, leve-me para uma cidade que fique muito longe. O senhor conhece Nápoles, por exemplo? Sinto-me tão depressiva!’

O coração dele havia começado a bater descompensadamente. Uma batida aqui, uma batida ali, como se avariado. Era difícil esconder. Aliás, o Engenheiro Geraldês era um homem cercado e não podia partir para longe sem deixar marcas – Quando? Onde? Como? Ouvindo-a, a sua cabeça estoirava de prazer, mas não podia, não (...). Não devia ceder à tentação. Como uma pessoa disciplinada havia afastado com gravidade todo o pensamento perigoso sobre o convite de Ana Starlet».

(*UD*, pp. 266-67)

Geraldês abate-se sobre si mesmo ao constatar a falta de planeamento para aqueles cinco dias, o que o deixa incapaz de consumir a paixão tão desejada, contribuindo para

que aquilo que começa por ser uma experiência de entusiasmo, de paixão e de vida, se torne numa experiência de angústia e de morte.

Se, por um lado, encontramos um homem fascinado com a beleza e juventude de Anita, num delírio juvenil de atração física e excitação que o conduz a uma aventura extraconjugal, incomum, de procurar a Casa do Leborão, cedendo à tentação da

«(...) fragância da aventura [que] haveria de lhe bater à porta (...) levando-o para um local secreto, uma casa disfarçada, a que a sua recordação no futuro haveria de recorrer sempre que necessário, com seu passinho de aranha ou de serpente»

(UD, pág. 13),

por outro lado, deparamos com um homem apático, quase inerte, preso a convenções, preceitos psicológicos ou outros, que o transformam num objeto quieto e mudo, causando a estranheza da rapariga «esperando que ele procedesse como um homem vulgar em idênticas circunstâncias» (UD, pág. 201), como que à espera de ser procurado, atitude marcadamente feminina:

«(...) parado como um bengaleiro (...) de braços esticados, indiferente ao que se lhe pendurasse» (UD, pág. 33)

«A fala, diante duma mulher que havia imaginado deitada quase como a vinha encontrar, tinha-se-lhe reduzido a frases convencionais, e não encontrava espírito capaz de reproduzir lugares-comuns ouvidos a outros» (UD, pág. 131)

«(...) e o Engenheiro olhava-a sem saber como proceder, percebendo que tudo acontecia daquele modo por não dispor dum plano.» (UD, pág. 194).

Tais atitudes e a consciência que delas tem tornam Geraldês um homem introspetivo, autorreflexivo, confinado à sua pequenez, vivendo, então, horas intermináveis de conflito interior, experimentando uma enorme alegria por se encontrar na companhia de Anita, um desejo intenso de lhe expressar o seu amor, uma ansiedade fervorosa em partilhar o mesmo quarto, e em simultâneo subjugado pela paciência, discrição, cautela e respeito, incompatíveis com os primeiros:

«Como uma criança que crescesse, oscilava entre uma alegria que estalava explosiva, e uma melancolia sem limites, parente da tristeza (...). A rapariga tinha estado à sua mercê, ele podia ter aproveitado esses momentos com naturalidade, como qualquer amante vulgar, e no entanto, havia-se embrulhado numa luta de evocações paralisantes» (UD, pág. 141).

Geraldes ora se questiona sobre a sua integração no grupo masculino da sociedade («Seria ele um homem?», *UD*, pág. 38) ora responde de forma a tranquilizar o seu ego («'De novo sou rapaz'», *UD*, pág. 39). O próprio narrador mostra-se consciente da feminilidade de tal postura ao dar-nos conta do fácil ruborizar do engenheiro e dos seus comportamentos delicados:

«Sem querer, sem que alguém o visse, ele se tinha ruborizado» (*UD*, pág. 41)

«Então abriu de novo a cama com cuidado como se fosse uma mulher, e sem ruído, meteu-se entre as roupas com a respiração suspensa» (*UD*, pp. 86-87).

Geraldes encontra-se dividido entre a tentação e a contenção. Por um lado, sabe que se deixou seduzir pela voz, cabelos, perfume e sobretudo pela boca vermelha daquela jovem de conquista fácil que aceitou o convite de empreenderem juntos a aventura de se isolarem do mundo, passados apenas três meses de se terem conhecido – o fascínio da beleza feminina.

«Uma espécie de tentação para alguma coisa desconhecida e rumorosa que o chamava sem se desvendar e por isso o atraía de forma insuperável como se lhe queimasse os dedos» (*UD*, pág. 22)

O engenheiro sente também que esse veneno, como ele próprio caracteriza a sua obsessão por Anita,

«A imagem que via encostada ao móvel, que não se calava nem se movia, ou era fictícia ou estava repleta de veneno. 'Veneno, veneno!' – tinha ele dito percebendo que o seu próprio pescoço, tanto quanto os seus pés, não conseguiam mover-se sobre o limiar.» (*UD*, pág. 48)

está a dominá-lo e para se libertar, empreende aquela fuga de cinco dias para um local sem testemunhas. Geraldes procurou naquela casa sempre às escuras, como uma toca, ou covil, a proteção para os seus atos proibidos, remetendo para a penumbra aquilo que ele não consegue concretizar às claras, atendendo ao perfil da rapariga que escolheu para sua companheira (uma ex-prostituta) e ao seu estatuto de homem de família, figura pública, e profissional de sucesso. Daí que ele se identifique com a Casa do Leborão que «'Está assim, quase sem luz, porque nós queremos combater o excesso de visibilidade...'» (*UD*, pág. 66).

Por outro lado, inibe-se de agir, adiando a consumação daquela paixão tão intensa, fazendo prevalecer o lado inseguro, débil, das suas ações ao recear pelo juízo que Anita fará dele:

«Havia ficado no escuro, trancado, ouvindo o rumor da sua própria respiração, sentindo-se uma caricatura de tudo o que alguma vez tinha lido sobre a efervescência do amor, até que finalmente acendeu uma lâmpada de cabeceira do quarto ainda desconhecido, e olhou surpreendido para si mesmo. Não se lembrava – era aquilo a visita da paixão.

Indecorosa paixão. Para não voltar a conhecê-la, tantos anos havia passado a evitá-la sabiamente, a entretê-la, a iludi-la, a afastá-la do seu caminho com a força de quem segue o nobre instinto da pobreza, e agora ali estava na penumbra, com o coração a bater como um motor acelerado». (*UD*, pág. 138)

Longe de encarar a virilidade como um (en)cargo,²⁹⁵ como Bourdieu a classifica, Geraldês coloca-a em causa e é Anita quem espera que essa virilidade atue. Assim, ao verificarmos que um homem maduro, bem sucedido nos negócios, teme pelo conceito que uma ex-prostituta faça do seu comportamento sexual, apercebemo-nos da irracionalidade da personagem, da sua emotividade e não da racionalidade como na sua mente surge:

«Para já não a beijaria, nem sequer tencionava tocar-lhe» (*UD*, pág. 29)

«(...) o engenheiro, movido de ímpeto, beijou-lhe as mãos. Mas depois de as ter beijado, de novo ficou indeciso. Em seguida o que faria? Deveria procurar sob a mesa a superfície lisa das meias postas? Aproximaria a sua boca seca dos lábios vermelhos de Anita Palma? Afagar-lhe-ia os olhos? Beijar-lhe-ia os braços? Passaria o polegar pelo seio redondo ali tão perto? Tão espremido? Tão exposto? E se um gesto seu fosse repellido? Ou pior? – Se fosse consentido, e outro fosse possível, e outro e outro até onde iria? E o que sucederia no quadrângulo do privado? E se não sucedesse, o que iria pensar dele aquela rapariga conhecedora do mundo, embora disfarçasse?»

(*UD*, pág. 157)

«Mais forte do que o desejo de mover a língua era o desejo de permanecer calado»

(*UD*, pág. 131)

Em vez da posse sexual, geralmente associada a poder, a dominação, a apropriação do outro, que decorre do princípio ativo (masculino) sobre o passivo (feminino), encontramos a hesitação e a espera, o que leva o gerente da Casa a confirmar a impotência de Geraldês, quando este desabafa com ele:

« ‘Cuidado, senhor! Talvez o senhor tenha vindo enganado. Talvez o senhor já não tenha idade para amar...’ (...) ‘Ah! Se o senhor tivesse feito o que devia sobre a sua dona, teria feito um bem a si, um bem à dona e aos outros que ocasionalmente o escutam além das portas...’ » (*UD*, pp. 221, 223-24).

Em vez de ser o homem a criar, a organizar e a dirigir o desejo, é a mulher que se oferece perante ele, numa atitude de sedução que não obtém a resposta desejada. Em

²⁹⁵ Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, pág. 43.

vez de imperar «o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada»,²⁹⁶ deparamos com a virilidade comprometida de Geraldês, a sua inação. Em vez de uma atitude dominante perante o ser dominado (Anita), as emoções corporais do engenheiro Geraldês contra a própria vontade – timidez, culpabilidade, embaraço verbal, rubor, incapacidade de erguer os olhos – denunciam tratar-se de um ser dominado pelo conflito interior do seu eu, pela clausura a que as censuras sociais o condicionam. O próprio título da obra remete para a dependência de Geraldês relativamente àquela que é a sua dona, a sua *senhor* da lírica provençal, que ele idolatra como a mulher ideal e idealizada, numa atitude quase serviçal:

«'Pede-me e eu faço. Perde as tuas coisas e eu procuro. Viste, viste como fiz? ... Então! Eu vou pelas veredas mais estreitas até te encontrar. Ouves-me? Ouves-me querida, minha única dona?'» (UD, pág. 245)

Porém, Geraldês vai protelando o momento da consumação do desejo, até se sentir psicologicamente preparado e em condições de oferecer estabilidade e segurança a Anita, de quem não pretende apenas uma aventura ilícita mas com quem pretende assumir publicamente o seu relacionamento. Os valores tradicionais de que Geraldês é porta-voz impedem a libertação do seu espírito em plenitude:

«Tinha resolvido que tornaria pública a sua ligação com Anita Starlet dentro de dois ou três dias. Para tanto, também ele sairia de casa e sobre esse ponto já tinha decidido que não daria explicações» (UD, pág. 276);
« 'Você tem tudo. Ah! Se soubesse como maravilhosamente você para mim não só tem tudo, como é tudo! Se soubesse...' » (UD, pág. 299).

A paixão que Geraldês sente por Anita fá-lo elevá-la acima de todas as outras mulheres que passaram pela sua vida:

«De agora em diante, não precisava mais de pedaços de mulheres. Havia uma que era a reunião de todas as parcelas, que real como o relógio se bamboleva entre a mulher e a criança à sua frente, e tinha de tudo o que as outras tinham aos pedaços»
(UD, pág. 177),

por quem não considera ter sentido qualquer paixão: «excluíra desses encontros a paixão» (UD, pág. 264), contrariamente ao que sente por Anita:

²⁹⁶ *ibidem*, pág. 18.

«Agora, porém, que tinha uma paixão e um plano, não podia deixar que a sua matéria ultrapassada se aproximasse de Anita Starlet» (UD, pág. 264).

A partir do momento em que decide assumir a sua paixão, o Engenheiro Geraldês torna-se uma figura diferente, a exposição pública já não o incomoda, antes pelo contrário, procura-a e considera-a intrínseca à modificação que se operou no seu interior. Inerente ao processo está também o facto que outros terão de ficar lesados, outras vidas serão afetadas, todavia não sente estar a cometer um ato condenável:

«Prático e objectivo, ele encontrava-se antes preocupado com o nome dos advogados que ia escolher» (UD, pág. 278);

«Em relação aos filhos, a questão era diferente. (...) Mas se acaso se opusessem, não vacilaria. Anita Starlet era a razão da sua vida» (UD, pág. 280);

« ‘Gente com medo, gente envergonhada, não assumida. Pois eu vou ser livre!’ »
(UD, pág. 301).

A morte de Anita, após a tomada de decisão de Geraldês, que é encarada como um ato de loucura, relega para Geraldês a responsabilidade de não ter agido de acordo com a expectativa, de quem se esperava um comportamento mais viril. Não ter tido mais nada para oferecer a uma ex-prostituta do que a assunção pública do seu relacionamento fá-la recusar com veemência, já que estando habituada a dizer «Sim» aos homens que a procuravam, não consegue assumir uma vida de castidade, como ele lhe pede. A incapacidade de lhe dizer «Sim» associada à de lhe dizer «Não», incompatível com o seu percurso de vida, fazem-na sentir-se numa encruzilhada, cuja única saída é a morte:

« ‘Louco varrido! Leva três semanas para encontrar um sítio onde ninguém saiba quem somos e passados três dias, quer expor-se a ele e a mim diante de gente que não vemos nem sabemos quem são!’ » (UD, pág. 288);

Para Anita, a relação basta-lhe enquanto tal, as aventuras temporárias, os processos de sedução, em que ora se insinua, ora foge, tal como viveu ao longo da sua existência, enquanto que para Geraldês, esta relação tem de ser assumida, para que passe de uma simples aventura. Geraldês, ao assumir a relação, mata-a, como acontece com os processos de idealização quando deixam de pertencer ao domínio do onírico. O contraste entre formas diferentes de encarar a relação humana vivida entre dois seres de sexo oposto conduz à morte do elemento que não se sente com coragem para se submeter – o processo de idealização que resiste ao mundo concreto, sendo atribuída a

responsabilidade àquele que quer impor os seus desejos, independentemente dos desejos de outrem – àquele que pretende tornar terreno o que é espiritual:

« ‘Esta casa matou a minha dona!’
O gerente fora apanhado desprevenido.
‘Não foi a casa, foi o senhor!’ » (UD, pág. 323)

Do ponto de vista de Geraldês, esta morte pode corresponder a um certo tipo de posse na medida em que, tendo encontrado o objeto perfeito do amor, a sua morte significa não pertencer a mais ninguém – Anita é a última dona de Geraldês e este o seu último dono, no nosso entender. A posse leva ao fim, à morte, para que não possa surgir outro dono. Esta é uma das teorias que pode ser encontrada na obra: « ‘Se o amas acima de tudo, deves então exterminá-lo!’ » (UD, pág. 305).

Semelhante ao comportamento de Geraldês é o que encontramos em Antonino Mata, d’*O Vento Assobiando nas Gruas*, embora por razões diferentes. O seu relacionamento amoroso com Milene, neta da sua senhoria, rica e branca, coloca este jovem cabo-verdiano numa situação de assumida inferioridade o que, aliado a fatores de ordem cultural, o inibe de tomar a iniciativa junto de Milene. Antonino reconhece o fascínio que sente por Milene, tal como Geraldês por Anita, que se assemelha muito mais à sua falecida mulher do que a atual namorada, Divina, e sente-se dividido entre a opção de abandonar Divina e assumir Milene ou manter o relacionamento com a mulher que lhe permitirá dar continuidade à sua raça.

« ‘Toda você me lembra ela e eu não sei porquê. E a minha namorada actual é preta como a Eunice e não me lembra a Eunice. Você lembra e é branca. É tal e qual ela. O seu jeito de ser, o seu andar. A mesma mania de beijar objectos, quando os acha. A mesma voz fininha, tal e qual a da Eunice, caramba... você, Milene, lembra-me dela. E Divina, a minha mulher actual, não me lembra a Eunice...’ » (VAG, pág. 233)

Antonino limita-se, pois, a nível do relacionamento mais íntimo, a uma atitude contemplativa em relação a Milene, receando pelas consequências de tornar visível o seu envolvimento. Também este par amoroso se encontra às escondidas, tal como Geraldês e Anita, viajando cada um em seu carro e só se juntando quando não há risco de serem vistos:

« Não a beijava. Nunca a beijava. Só lhe apertava a cabeça entre as mãos e ficava passear o seu próprio olhar entre os olhos dela, de olho em olho, de madeixa em madeixa, estudando-a demasiado de perto, como se precisasse de uma lente de aumentar para a ver. Não a beijava. – ‘O que vai ser de mim? O que vai ser de ti?’ Por

vezes dizia – ‘O que vai ser de nós?’ (...) Cada um em seu carro, para ser mais simples o regresso. Ela só entrava na carrinha, já perto das Dunas Fêmeas, as mais próximas, para ele poder deslocar-se com mais facilidade» (VAG,pág. 309).

«Ele saía pela porta fora. – Se fôssemos invisíveis, se fôssemos transparentes, se passássemos pela rua como sombras, e ninguém nos visse, não precisávamos de sair em dois carros nem de nos refugiarmos nas estradas escusas. Se fôssemos invisíveis» (VAG,pág. 324)

À semelhança de Geraldês, também Antonino é confrontado com a desinibição de Milene que se despe à frente dele, que o convida a fazer amor com ela e que se ri perante a atapalhação dele:

«Só depois compreendeu que Milene se despiu a si mesma e precipitou-se pela areia fora. (...) começou a tentar enfiar-lhe tudo aquilo pelos braços e pela cabeça, enquanto ela se furtava, saltando sobre a areia, resistindo à roupa, com os braços cruzados sobre o peito e o sexo, divertida e determinada.» (VAG, pág. 327)

« ‘Veste-te já... Eu não tenho nada a ver com isto...’ Ele a querer-lhe de novo devolver-lhe à força a roupa, as sapatilhas e o saco, a empurrá-la.(...) Às vezes basta isto para mandarem matar... tu compreendes o que eu estou a dizer? Compreendes ou não compreendes?» (VAG,pág. 328)

« ‘Faz amor comigo’ – pedia Milene.// (...) ‘Não, não pode ser, não somos casados. Tu não és a Divina, a Divina tinha tido maridos, era diferente. Contigo não, não pode ser. Não somos selvagens. O homem da minha ilha, badio di pé ratchado, tem sempre muita mulher, mas eu não gosto, a minha educação foi diferente, eu respeitei Eunice e agora respeito-te a ti. Não vamos falar nisso...’» (VAG, pág. 372)

Também Antonino Mata representa a inferioridade racial, a submissão ao opressor, ao dominador, que durante séculos foi o homem branco. Este fator de ordem cultural fá-lo subjugar-se aos brancos, aceitar o seu (deles) comando, o que acaba por afetar a sua vida amorosa quando se sente tentado a assumir um compromisso com uma rapariga branca. Tal como a mãe, vive o dilema, rejeita inicialmente o impulso do coração, teme as consequências porque não é invisível nem transparente, como ele desejava:

«Aproveitava então para dizer à mãe que amava a moça. Que a amava. Que, de dia e noite, só pensava nela. Que queria beijá-la, vesti-la, despi-la, dormir com ela, ter com ela o resto dos filhos que lhe faltavam. Afinal a mãe mal a conhecia, se a conhecia veria que era tal qual como a Eunice que tinha perdido.

‘Está bem, Antonino, está bem... Mas espera.’» (VAG, pág. 402).

Contudo, o exemplo mais evidente deste traço do feminino numa personagem-homem de Lídia Jorge é o caso de Custódio d’*O Vale da Paixão*. Custódio é o único filho de Francisco Dias que nunca saiu de casa, contrariamente a todos os outros que emigraram, fazendo companhia às mulheres da casa; é a ele que o pai recorre para

salvar a honra dos Dias, obrigando-o a casar com Maria Ema que Walter, o filho mais novo, engravidara, não lhe dando (a ele, Custódio) a oportunidade de expressar a sua vontade; é rejeitado pela mulher que se recusa a partilhar a mesma cama, nos primeiros anos de casados, comprovando-se por estas três situações a inferioridade e a passividade de Custódio. Este aceita, resignadamente, as decisões do pai e as vontades de Maria Ema, sem qualquer sinal de ressentimento, tratando com grande carinho o irmão, Maria Ema e a filha destes. Quando a família espera a chegada de Walter, em sessenta e três, Custódio percebe a ansiedade de Maria Ema por voltar a ver o ex-namorado e ajuda-a a acalmar-se e até a cuidar da sua imagem para o receber:

«Custódio estava de novo junto dela e ele mesmo lhe estendeu o objecto da maquilhagem». (VP, pág. 104),

incita o irmão a dançar com Maria Ema ao som da música do rádio que aquele trouxe do estrangeiro:

«Custódio disse para Walter – ‘Porque não danças com ela?’» (VP, pág. 128)

e vão todos juntos à missa, apesar de se sentir o ar de reprovação dos vizinhos ao verem juntas aquelas três figuras. Se por um lado, a comunidade de Valmares não sabe explicar «onde começava o proibido e o permitido» (VP, pág. 127), por outro, Custódio mantém-se indiferente «aos que riam, chamando-lhe corno» (VP, pág. 147).

Custódio apercebe-se das suas limitações físicas e psicológicas, assume-se como um ser frágil, debilitado, inseguro e submisso, admirando a personalidade de Walter como a metade que o completa:

«Custódio tinha a coragem própria dos que perderam tudo ainda antes de terem começado as batalhas e amava o irmão, aquele que tinha a parte que a si mesmo faltava. Era como se viesse a caminho a outra metade de si.» (VP, pág. 100);

«Como se Custódio soubesse que para si não houvesse mundo, como se tivesse perdido, desde sempre, tudo o que já deveria ter perdido e nada lhe restasse senão a doação, o estender da toalha, a entrega do bâton.» (VP, pág. 106).

Apesar deste retrato de submissão, Custódio é atento e vigilante, numa atitude de supervisão e de controlo, como que permitindo e aprovando apenas aquilo de que ele tem conhecimento. Quando Maria Ema está na cozinha de manhã cedo, e se ouve a porta do quarto de Walter abrir, é a vez de Custódio se levantar e assinalar a sua presença pela casa com os seus passos inconfundíveis:

«Os passos de Custódio eram um aviso propositado», (VP, pág. 125).

Custódio existe naquele triângulo para manter a harmonia da família, logo não poderá suceder nenhum ato clandestino (sugerido pelo «roçar morno» das chinelas de Maria Ema) que comprometa essa harmonia, assumindo Custódio o papel protetor de anjo da família Dias. Contudo, o imprevisto, o proibido, acontece – durante um passeio a Sagres com toda a família, Walter acaricia o cabelo de Maria Ema, pega-lhe nas mãos, deixando a harmonia familiar maculada.

A personagem Custódio surge, ao longo da obra, como uma personagem ambígua – inferior, mas capaz de se demarcar. Se por um lado o seu caminhar é irregular por ser coxo (inferioridade), por outro, há regularidade nessa irregularidade e todos conhecem os seus passos assimétricos, diferentes dos demais, mas reconhecíveis e identificáveis entre todos:

«(...) um desequilíbrio, e contudo, nessa assimetria, alguma coisa nos passos do filho mais velho de Francisco Dias resultava regular, mais regular do que os passos dos outros.» (VP, pág. 10).

Outra dualidade é a que se verifica na descrição da forma de pousar os pés no chão – um deles arrasta no chão (terreno, inferioridade) enquanto o outro é mais solto (simbologia das asas, quase um deus):

«Lentos, indisfarçáveis, como duas asas que rastejassem pelo chão, uma mais volumosa do que a outra, mais peluda, mais agarrada à terra, e outra no ar, mais breve, mais leve...» (VP, pág. 41).

Custódio é um homem deficiente e, paradoxalmente, é essa deficiência que mantém a harmonia na casa de Valmares. Ele é um misto de anjo protetor da família Dias, cujo caminhar é associado a duas asas – qual anjo Custódio – e de deus do fogo – Hefesto, o deus coxo, rejeitado pela sua fealdade e traído pela mulher. Contrariamente a Hefesto, Custódio não se vinga da mulher nem do amante, destacando-se a capacidade de saber perdoar.

Personagem-homem com traços femininos, a sua personalidade calma e benévola levam-no a viver em harmonia com os que o rodeiam, sem entrar em conflito, aceitando, sem se opor, o pai prepotente, o irmão irresponsável, uma mulher que pertenceu a outro e uma filha que não é sua, assumindo a responsabilidade de ser o suporte da estabilidade da família. Quase que é possível comparar Custódio à rapariga celibatária tradicional que, ao permanecer na casa do pai, continua à mercê daquele de

quem depende, financeiramente e não só, não tem vida social e cuida das crianças da casa («Custódio tratava dos filhos de Maria Ema», *VP*, pág. 159).

Ismael, do conto «Miss Beijo» da coletânea *O Belo Adormecido*, é outra personagem-homem em quem se destaca a inação, a apatia, a passividade visíveis na incapacidade para encontrar soluções que resolvam o problema de não ter recebido o ordenado. Ismael afunda-se na tristeza, dando lugar a um jovem deprimido, com pensamentos de morte no seu espírito como a única forma que conhece para não encarar os problemas. Sendo o único elemento masculino da família, é dele que as mulheres (irmã e avó) esperam respostas que não chegam. A sua passividade contribui para o crescimento da irmã mais nova que ele, Isabela, que analisaremos mais adiante, ao mesmo tempo que para a sua destruição, visto que Ismael acaba por matar o encarregado da obra que não lhe pagou o ordenado e é preso.

Apesar de não se tratar de uma personagem individualizada como todas as que temos vindo a analisar, não queremos pôr de parte um aspeto que despertou a nossa curiosidade logo nas primeiras páginas d'*Os Memoráveis*, relacionando com a personagem coletiva de que se fala ao longo de tal obra – o povo português. De acordo com o diplomata norte-americano, Frank Carlucci, os portugueses são uma gente merecedora da admiração exterior porque, no seu temperamento, contrastam com todos os demais. Num plano mais simbólico, podemos generalizar e afirmar que a passividade é um traço psicológico que define a índole portuguesa, se tomarmos como situação exemplificativa a revolução de abril de 1974 que ficou conhecida aquém e além fronteiras como a revolução dos cravos por terem sido distribuídas flores aos soldados e estes as terem colocado nos canos das espingardas. Nas palavras do diplomata que intervém na ação deste romance no papel de um admirador do temperamento português:

«Pode crer, miss Machado, que nunca encontrei ao longo do meu percurso um povo tão sensato como aquele a que você pertence. Um povo pobre, sem álgebra, sem letras, cinquenta anos de ditadura sobre as costas, o pé amarrado à terra, e de repente acontece um golpe de Estado, todos vêm para a rua gritar, cada um com sua alucinação, seu projecto e seu interesse, uns ameaçando os outros, corpo a corpo, cara a cara, muitos têm armas na mão, e ao fim e ao cabo insultam-se, batem-se, prendem-se, e não se matam. Eu vi, eu assisti. É esta realidade que é preciso contar antes que seja tarde.» (*Os Mem.*, pág. 17)

É objetivo do embaixador que a passividade deste povo seja homenageada num documentário televisivo sobre os grandes momentos da história mundial, pedindo à jornalista portuguesa a viver nos Estados Unidos da América, Ana Maria Machado, que

regresse ao seu país e procure «... entre as pedras da calçada miudinha que lá existe por toda a parte, vai ver que ainda encontra os restos dessas flores, a única metralha de que se socorreu o seu povo para derrubar os velhos tipos, e também para se entenderem entre si.» (*Os Mem.*, pág. 19). Para o diplomata, os portugueses não são conflituosos nem impulsivos, não exercem violência nem gratuitamente nem quando têm razões para tal, daí que «cada dia que passava mais apreciava aquele povo», confessa perante miss Machado, e pretenda dar a conhecer ao mundo a postura delicada e exemplar:

«Eu sabia que os portugueses iriam esquecer as ofensas cometidas pelos antigos esbirros, assim como estes iriam esquecer as ofensas cometidas pelos recém-amotinados, que uns e outros a breve prazo iriam sentar-se lado a lado nos mesmos restaurantes e bares, depois cumprimentar-se-iam de mãos estendidas, e tudo ficaria apaziguado como antes. Segundo era sua tradição, perdoar-se-iam uns aos outros como a si mesmos.» (*Os Mem.*, pág. 25)

Para o diplomata estrangeiro, é preciso divulgar a singularidade deste povo que é uma «entidade luminosa» que «raramente sobrevoa a Terra e mal acontece logo desaparece deixando o mundo às escuras, fazendo nós mesmos parte dessa escuridão. Juro-lhe, nós mais não somos do que um desenho que se move na escuridão. Testemunhei isso por toda a parte. Com uma exceção.» (*Os Mem.*, pág. 24). Esta perspetiva não decorre de alguém de curtos horizontes, não é proveniente de um habitante de uma aldeia escondida no interior, como poderíamos dizer se fosse o caso de uma personagem d'*O Dia dos Prodígios*, obra que também explora a mesma referência temporal, mas é proveniente de um homem mundano, viajado, habituado a adaptar-se e a conviver com diferentes povos, culturas e hábitos, o que ajuda a realçar o impacto deixado no leitor.

Também a jornalista corrobora esta tese quando inicia o seu processo de investigação do seu povo, através da leitura das cartas que o diplomata põe à sua disposição e nas quais ela encontra pedidos de ajuda, relatos de situações familiares muito críticas, mas sem indícios de revolta, antes pelo contrário, predominando uma «submissão de dimensão bíblica que lembrava as provações de Job em sua obediência cativa.» (*Os Mem.*, pág. 34). A narradora contempla as narrativas que lê nas cartas do embaixador e conclui que a passividade dos portugueses corresponde à «república da pena», conotando-os, deste modo, genericamente com o perfil do feminino em análise:

«(...) a pena era o sentimento que residia por excelência no peito dos portugueses desde o golpe de Estado.(...) a pena, a grande pena, o sentimento que esgota os fracos

e dá alimento aos fortes, naquele tempo, se tinha generalizado como conceito revolucionário. A pena. Aquelas cartas davam conta que estava em construção a república da pena.» (*Os Mem.*, pp. 37-38)

Em suma, a passividade/submissão é um traço do feminino que correspondeu ao perfil de mulher que se conhecia até há algumas décadas, resultado quer da opressão política, cultural e/ou familiar que concebeu e propagou a imagem de uma mulher física e psicologicamente fraca, dominada e de valor quase nulo para a sociedade. O facto de, através da obra de Lídia Jorge, ser possível estender este traço a personagens masculinas e até perceber a forma como certas personagens femininas conseguem crescer e libertar-se dessa castração permite problematizar a associação passividade-feminino e feminino-mulher.

Sendo personagens ínfimas por serem dependentes de outrem, o seu nível de incompletude é muito acentuado, residindo no outro a metade que completa cada uma delas: Lúcia precisa tanto do marido como Lanuit necessita de Julieta; Helena precisa de Forza Leal como Leonardo de Paulina; Geraldine e Antonino completam-se com Anita e Milene. São personagens incompletas porque não são autónomas nem livres. Custódio poderá ser visto como a única destas personagens que é inteira, ajuda a completar outros, a sua incompletude não o afeta, mantendo-se constante e igual a si mesmo ao longo da narrativa, pelo que poderemos considerá-lo completo na sua incompletude.

Quanto à personagem coletiva analisada, ou metaforicamente o Portugal de abril, não ressalta a sua inferioridade nem pequenez, mas o reconhecimento mundial pelo ato grandioso, em paz, que foi capaz de concretizar, apesar da falta de cultura dos seus elementos que em nada minorou ou desacreditou a mudança que protagonizou. Sendo dados laivos de feminino a um país/povo, a autora, à semelhança do efeito que iremos retirar das suas personagens-mulheres, pretende potenciar a capacidade de superação das expectativas exteriores, fazendo sobressair o que de masculino existe num povo que se mostrou corajoso, firme, organizado, dominador, racional e pragmático. Podemos afirmar que o povo português é outra personagem plena e inteira que se completa em si mesmo.

Verificamos que a autora confere um realce especial à personagem que consegue vencer a redoma de clausura em que vive – Branca Volante – que é a única deste grupo

que termina como vencedora/dominadora. O povo português pode ser encarado como aquele em quem reside a receita da libertação, do sucesso, já que na sua demanda pela vitória, pela conquista, pela liberdade, consegue obter não só aquilo que buscava como também a singularidade, a notoriedade, conseguiu ultrapassar expectativas e superar todos os outros, recuperando momentaneamente o carisma da época dos descobrimentos. Todas as outras personagens aqui analisadas são derrotadas na sua passividade por um elo mais forte que as comanda e do qual não se conseguem libertar: Lúcia sucumbe às mãos do marido; a jovem mãe não tem existência individual, vivendo à sombra do marido; a cliente do cabeleireiro vê-se destruída psicologicamente; Helena continua casada, sem se conseguir libertar; Felícia Mata adapta-se à cultura dos brancos; Lanuit tem uma existência nula, à sombra de Julieta; Leonardo sucumbe aos treinos impostos por Paulina; Geraldês vê-se privado da sua dona; Antonino fica impossibilitado de dar continuidade à sua etnia com Milene, Ismael é preso. As outras personagens referidas ao longo deste subcapítulo, de menor importância nas diegêses em que intervêm (as noras do velho patriarca), representam a subjugação de grupos, evidenciando, assim, como a passividade é um traço de caráter facilmente dominado por outros.

Deste modo, prevalece o lado corajoso, seguro e determinado de Branca, atributos do masculino. Branca é a única personagem a revelar esta transformação, o que significa que Lídia Jorge nos apresenta a passividade como traço do feminino capaz de ser revelado em mulheres e em homens, mas confere às primeiras a capacidade de o transformarem em domínio.

Poderemos, com isto, afirmar que a autora atribui afirmação ao masculino que existe na mulher?

3.2. A fragilidade

Livre não sou, que nem a própria vida
Mo consente.
Mas a minha aguerrida teimosia
É quebrar dia a dia
Um grilhão da corrente.

Miguel Torga²⁹⁷

Outra característica do feminino é a fragilidade, sobretudo física, que, para além de poder implicar uma certa submissão ao mais forte, torna os seres frágeis alvos fáceis de práticas abusivas: violações, raptos, assaltos e *bullying*. No conto «Testemunha», Zuzete recorda a humilhação que sofreu em criança, não só por ser muito pobre mas por ter sido violada:

«(...) até que Laurentino atirou a cueca ao ar, por cima da cabeça de todos. Zuzete de coxa aberta no meio do trigo, Zuzete sem bolsa, Zuzete sem laço, Zuzete de choro alto» (MOC, pág. 113).

Em *O Dia dos Prodígios*, Branca Volante recorda a perda da virgindade aos dezassete anos, num ato de domínio sexual masculino:

«E um dia Pássaro se mandou para cima dela sem uma palavra e lhe disse depois. Agora estou servido» (DP, pág. 66).

No entanto, se no primeiro caso, a violação é motivo de humilhação para a criança que não consegue encarar os colegas, para Branca é o que dita a escolha do marido, por ser alguém cuja aspeto intimida e que, por tal razão, capaz de defender o que lhe pertence, mostrando Branca uma certa vaidade pelos atos do rapaz:

«Vai ser aquele, porque tem cara de me querer bater toda a vida», (DP, pág. 66).

Ainda neste romance, o sargento Marinho, ao contar as suas histórias dos tempos passados em África, recorda o dia em que ele e os seus companheiros quiseram comprar uma rapariguinha ao seu avô para saciarem os seus desejos sexuais, tendo acabado o velho por abusar sexualmente da neta antes de efetuar a venda:

«Serviu-se da moça sua neta que apenas tinha treze anos e ainda estava por usar. E fez isso o estupor no meio de um alarido dos diabos, alumiado por fogueira e tudo.» (DP, pág. 140).

Igualmente vítima de abuso é Vera Brandão, do conto «As três mulheres sagradas», inserido na coletânea *O Belo Adormecido*, que, juntamente com as suas duas

²⁹⁷ Miguel Torga, «Conquista» in *Antologia Poética*, pág. 126.

colegas da associação Flores Recolhidas, é perseguida, sequestrada, maltratada e atada a um poste num local isolado e escuro, fazendo lembrar a crucificação de Cristo no meio dos dois ladrões. Vera é a líder de uma associação que recolhe jovens grávidas, impedindo-as de interromperem as gravidezes, dando-lhes apoio, abrigo e proporcionando-lhes uns meses na sua companhia. A sua defesa pela vida leva-a a promover sessões de sensibilização junto de diferentes populações e é numa dessas missões que um grupo de jovens rapazes persegue as três mulheres e as conduz ao local onde as deixa atadas a diferentes postes. Vera Brandão é a única que sofre agressões, que é despida e que fica de costas para o poste, ao centro, mas sem conseguir vê-las:

«Quatro peças de roupa que eles lhes foram tirando, com repelência, como se despissem um bicho nojento, não lhe querendo tocar com os dedos.» (BA, pág. 125);

«... havia começado a brutalizá-la, abanando-a como se o corpo da líder fosse um volume instável e só um dos pulsos tivesse a força de meio cavalo. A meia voz, o moço ordenava – ‘Agora nas pontas dos pés, agora de gatas... Sempre a andar, nunca parada.... Agora curvada, agora de costas, de novo de gatas...’» (BA, pág. 121).

Porém, tal como Cristo ressuscita da morte e continua vivo para pregar a bondade e o amor a todos os povos, também Vera é salva por um outro grupo de jovens que passa no local, encontrando em tudo o que lhe aconteceu um sentido. Mesmo após perceber que foi abandonada pelas colegas que, entretanto, se conseguem soltar e escapar, Vera Brandão insiste em lutar pelo seu ideal – continuará sozinha a praticar a sua missão:

«Na verdade, ainda que Julinha Moreira e Dinah de Sousa, suas companheiras inseparáveis, se tivessem desprendido e abalado durante a madrugada, sem se aproximarem dela sequer, ainda admitindo esse absurdo, sempre haveria um sentido.» (BA, pág. 86);

«E ela mesma se prepara, sozinha, paara atender telefones, receber recados, gerir as compras, escrever artigos, fazer limpeza aos cinco quartos disponíveis de Flores Recolhidas, sempre que for preciso.» (BA, pág. 127).

Outra prova da fragilidade física associada a personagens-mulheres é a que se verifica com Maria da Graça, a protagonista do conto «Branca de Neve», pertença da coletânea *Praça de Londres*, uma bem sucedida gerente bancária, que regressa a casa na noite de Natal, feliz e tranquila, indiferente ao frio da noite, à solidão das ruas e à inexistência de táxis. A tranquilidade que advém do sucesso profissional tornam-na incapaz de perceber a maldade de um grupo de crianças que a segue e, em vez de se acautelar e agir com desconfiança, deixa vir ao de cima a sua generosidade, a

solidariedade, a compaixão maternal porque apenas vê o que está visível – um grupo de crianças de rua, provavelmente com fome e a necessitarem de ajuda – e não pensa no que está invisível – o iminente assalto:

«Maria da Graça encheu-se de ternura pela vida, pelo calendário litúrgico, pelos meninos que a seguiam.» (PL, pág. 37);

«(...) ela que atingia objectivos de produtividade bancária, poderia colocá-los dentro do carro e levá-los até próximo do seu destino» (PL, pág. 37);

«E no entanto, tudo acontecia de modo silencioso, ágil e rápido, como num sonho. Não faziam ruído. Um baile. De súbito ela tinha-se erguido e precipitado para o saco, mas eles afastavam-se agitando-o, procurando dentro dele a parte que lhes interessava. (...) Um novelo de miúdos à volta de um saco. O chefe, o mais velho, tomava-o pelas asas e começava a correr, agitando-o no ar. Mas um deles, esgueirando-se da luta, correu como uma flecha na direcção de Maria da Graça, e dando uma volta no ar, atirou-lhe a carteira esfrangalhada. Era o mais pequeno de todos, o mínimo dos mínimos, o dos dentes nascentes...» (PL, pp. 39-41).

Ela recorda a mensagem de um «cliente rebelde», «cliente bárbaro», o engenheiro Silva Dias, que a fez pensar que as pessoas, por muito inocentes que pareçam, escondem sempre um rasto de perversidade no seu interior e aprende a mensagem de que é preciso deixar de ser inocente e estar preparado para a vida. O facto de os assaltantes serem crianças, e bem pequenas, como a descrição «dos dentes nascentes» deixa perceber, acentua a fragilidade física de Maria da Graça que não sabe resistir-lhes.

Contudo, e porque a realidade não é só feita de ações, mas também de palavras, Maria da Graça assume, perante os amigos a quem conta o sucedido, uma versão diferente do ocorrido visto que «achava que o Mundo não era como era, o Mundo era sobretudo o que dele é escolhido para ser contado no dia seguinte» (PL, pág. 42). Então, Maria da Graça redimendiona o episódio e apresenta um reconto da situação na qual um dos garotos, de forma educada, lhe entrega a carteira onde ela guardava as fotografias e se despede dela desejando-lhe Feliz Natal. Maria da Graça não deixa perceber o seu descontrolo de então, a sua atrapalhação, e distorce os factos mantendo uma auréola de domínio, de segurança e firmeza sobre si, tal e qual como costumava acontecer a nível profissional.

Idêntica capacidade de transformação do real é a que se verifica em «O conto do nadador», inserido na coletânea *Marido e Outros Contos*, quando acompanhamos o salvamento de Delfina por um nadador que serviu de objeto de sedução enquanto um

grupo de raparigas, do qual ela faz parte, se divertia na praia. A exibição que fazem para o *voyeur* leva Delfina, «a que quase sabia nadar», a afastar-se da costa, em mergulhos e saltos, num convite implícito para que ele se junte a ela:

«Depois a água quente levava-a, trazia-a, balouçava-a no dorso da onda, cobria-lhe a cabeça duma só vez, enrolava-lhe os cabelos em torno do pescoço, retirava-os, puxava-os e em seguida levava-a ao fundo junto da areia. Mas ela esticava os braços, fazia-se leve, voltava à superfície para ver se ele lá estava. Estava. (...) ‘Vem!’ – pensou ela. Delfina merecia. As outras quatro também o sabiam.» (MOC, pág. 136).

As reduzidas capacidades de nadadora levam Delfina a desafiar as ondas, numa atitude de pura irresponsabilidade e leviandade, desconhecendo a verdadeira dimensão do perigo. Após o salvamento, as raparigas em conjunto combinam uma versão para contar aos outros, dando um remate ficcionado à situação de inferioridade de que uma delas é vítima:

« ‘Sim, é ele o culpado. Vamos embora, chegamos à praia, e quando nos perguntarem o que aconteceu, dizemos a verdade – Um homem perseguiu-nos, e nós, para salvarmos a nossa honra, tivemos de lutar. A princípio fugimos para água. A água estava brava e fugimos para terra. Entretanto, uma de nós, Delfina, ficou a afogar-se no mar. Eu, por exemplo, fui salvá-la’ – disse a rapariga que fazia o pulôver.» (MOC, pág. 139).

Lúcia é também um exemplo visível da fragilidade feminina, da sua incapacidade de defesa perante a força e a violência masculinas, como já aludimos no subcapítulo «A passividade», o que a conduz à morte por incapacidade de fazer frente ao marido, de quem é vítima de violência doméstica.

Rosária, a menina feia d’*O Cais das Merendas*, é protegida pela mãe que tenta que ela não vá vender bolas de Berlim para a praia, entrando esta em discussão com o marido que vê nessa atividade uma fonte de rendimento («Na praia faria esta moça money.», OCM, pág.140):

«(...) antes vê-la a definhar atrás daquela janela do que sabê-la a fazer de lacaia de avental apregoando bolas de berlim à beira da água. Os outros de bucho cheio a mergulharem-se e a esfregarem-se, e a minha filha aparvalhada a oferecer a venda.» (OCM, pág. 141)

«Não precisa amassar, nem esperar que levede, nem bater os açúcares em ponto, ó mulher desactualizada. Só tem de estar levantada às sete, penteada às sete e dez e esperar na estrada que lhe dêem o cesto pelas sete e meia da manhã, de cima de um camião.» (OCM, pág. 142)

Rosária não resiste à indefinição da sua vida, hesitante entre a localidade de Redonda onde vende bolas de Berlim na praia e um emprego no hotel Alguergue;

apercebe-se da feiura do seu rosto e do seu corpo descritos pelo pai e, vítima da sua baixa autoestima, acaba por se suicidar. O próprio pintor Folhas, constatando a falta de beleza da moça, transfigura-a de tal forma que ela não se identifica com a rapariga retratada, acentuando o seu desânimo:

«Rosária parecia outra realidade. Era uma figura de brueghel, o velho, transportada da antiga antuérpia [sic] para a praia das Devícias. (...) Porque brueghel, senhores, gostava de pintar os feios e os desditosos, afeiando-os ainda mais por suas mãos.» (OCM, pág. 127).

«E ele, zus zus com o pincelinho a dar a dar. Até que passados sete dias daquela sesta singular, o Folhas deu por quase terminado e pediu a Rosária que se reconhecesse. Mas ela não se reconheceu num único traço da pintura (...). Acordava sem despertador, mexia-se, remexia-se, e estava tão ressentida que nem queria ouvir falar da anfra. Aquela mancha no lugar da cara tinha-lhe dado volta à vida.» (OCM, pág. 202).

O suicídio de Rosária deixa um sentimento de culpa no pai, visível pelo grande número de vezes que o seu nome surge repetido e recordado ao longo da narrativa: «a lembrança de Rosária continuava a ser a larvazinha na mansidão» (OCM, pág. 126) e a compaixão por parte dos outros habitantes de Redonda pela opção desesperada tomada pela jovem que não deu hipóteses de salvamento:

«(...) poderia em vez desse gesto ter pura e simplesmente pegado numa lâmina de barbear para cortar as veias dos pulsos (...) poderia ter engolido um frasco de pastilhas de fazer sono para que lhe adormecessem primeiro as pálpebras (...). Para falar de Rosária deveríamos inventar um nome que se chamasse orassáp, se fosse possível, porque ela quis voar ao contrário dos passarinhos quando são assustados pelo bater das palmas.» (OCM, pág. 80)

A descrição que é feita do seu corpo sem vida metamorfoseia a insignificância e a pequenez da feia Rosária, atribuindo um carácter canibalesco à figura despedaçada no chão. O impacto da queda proveniente do cimo do hotel reduz a jovem a fragmentos e a líquidos que se esvaem, fornecendo a quem assiste um espetáculo de comidas e bebidas, realçando o nulo valor dado à perda do ser humano que é Rosária:

«Nã se lhe via a cara, mas saía-lhe por aquela pedra afora, feita almofada, um vinho tinto como pooort wine.(...) E das fracturas da cabeça, aberta como romã escarchada de madura, uns spaghettis brancos e cinzentos. (...) Um ketchup de fresco, amigos, feito com a carne e o sangue vermelho de rosaria. Pá. O cheiro que se desprende era doce, de carne passada, pá, pedindo alho e cominho para ser temperada e servida, pá.» (OCM, pp. 178-79)

Maria London, a «paciente magnífica», predileta, do psicanalista de *Combateremos a Sombra* é outro exemplo de fragilidade, decorrente, neste caso, da sua

instabilidade emocional que a faz comportar-se como uma criança em dependência direta da mãe. Se o terapeuta assume as funções maternas, como mais adiante apresentaremos, esta paciente rica, filha de um homem poderoso e corrupto, que vive o trauma de ter crescido sem a presença da mãe por ter sido obrigada a optar aos seis anos de idade por um dos progenitores, encarna o papel do bebé, do ser frágil e dependente de quem oriente os seus passos. Tal dependência no psicanalista é alvo de crítica por parte do namorado e é consciencializado pela própria personagem. Tal tomada de consciência fá-la sentir-se no direito de exigir a disponibilidade do professor Campos para a sua pessoa ao mesmo tempo que se vitimiza por ser tão dependente, fazendo-o sentir-se com a responsabilidade moral de a atender sempre que ela o solicite:

« ‘Professor? Desculpe, eu sei que é tarde, sei que maço, sei que prolongo, sei que sou indecente. Mas eu amo o seu espaço, o seu canto de trabalho, a sua luz, a sua cadeira que rola devagarinho quando se aproxima a hora, o seu perfil ali na parede, a sua estante de livros, os seus CDs, a porta do seu gabinete, o hall onde está o balcão da Ana Fausta, o livro onde escondo o cheque antes de sair, a porta de saída, a porta do elevador, a luz do elevador, o momento em que se prepara para me levar, e eu me aproximo de si e lhe dou um abraço. Nunca se esqueça de mim. Até depois de amanhã, à mesma hora, professor...’ » (CS, pág. 117)

«O Lucas achava indecente que alguém vivesse de forma tão dependente de uma outra criatura, achava detestável que ela albergasse o psicanalista dentro de si como se estivesse grávida da sua pessoa, (...) que olhasse para as janelas do quinto andar do Goldoni, iluminadas ultimamente durante a noite, como se fossem os pulmões do seu próprio corpo. (...) Outras vezes interpretava ao contrário, achava que tudo se passava como se o psicanalista tivesse tomado o lugar duma placenta e ela se alimentasse desse reservatório através do ar.» (CS, pág. 142)

Maria London sonha com frequência situações de perigo e em todas elas constata a presença do professor que a protege, lhe dá a mão, a ajuda, tal como se fosse uma criança abandonada e é na figura do adulto protetor que ela encontra o consolo, mesmo no inconsciente:

« ‘Mas sentíamo-nos bem porque atrás de nós tínhamo-lo a si, professor. Estávamos sentados nos seus joelhos e amparados pelos seus braços.’ » (CS, pág. 92)

« ‘Professor, continuo a sonhar que me leva pela mão. Eu sei que faz parte deste processo o momento em que uma pessoa fantasia na outra o que deveria ter sucedido num outro contexto, com uma outra.’ » (CS, pág. 252)

Milene, protagonista d’*O Vento Assobiando nas Gruas*, apresenta-se como uma rapariga insegura e receosa que não sabe como irá enfrentar os tios quando regressarem do estrangeiro e perceberem que a avó Regina faleceu e apenas ela esteve presente no funeral, visto não ter conseguido contactar nenhum deles:

«Então era preciso avaliar muito bem, antes de concluir se dispunha ou não de palavras suficientes para contar o que se tinha passado naquela noite de quinta-feira» (VAG, pág. 19)

«Então o que diria aos tios? Principalmente às tias de quem tanto gostava?» (VAG, pág. 31)

«Quando os tios lhe perguntassem – ‘*O que aconteceu, Milene?*’, ela não saberia responder absolutamente nada. Não teria nada para lhes contar.» (VAG, pág. 37)

A família Mata que habita a Fábrica Velha, o «Diamante» como é denominada pela família Leandro, e que se encontra na condição de arrendatária de Regina Leandro, a avó de Milene, por quem nutria grande afeto e simpatia, recebe muito bem a neta da senhoria quando esta procura abrigo nas suas instalações, sentindo-se sozinha e incapaz de reagir. Felícia Mata, a líder daquela família cabo-verdiana, compadece-se da história da morte da senhoria e do papel de Milene, sozinha, no acompanhamento e resolução das situações burocráticas e formais daí decorrentes e dá-lhe apoio e solidariedade. Felícia pede a um dos filhos que a vá entregar à família, para que ela não fique sozinha mais tempo, como se de uma criança se tratasse, mas como não há ninguém da família Leandro em Valmares, dá-lhe alojamento na Fábrica Velha, o que Milene recebe com grande gratidão:

« ‘Moça? Dona Milene? Olha aqui, meu filho Antonino vai entregar você à sua família. Ele vai gostar muito de ir, não tenha problema com isso. Você não vai aparecer aos teus tios sem companhia.’ » (VAG, pág. 81)

Os tios, após o seu regresso e leitura do testamento de D. Regina, decidem tomar a seu cargo o acompanhamento de Milene, a «garota» (VAG, pág. 140) como o tio Rui se lhe refere, até ao fim da vida, que morava com a avó e que ficou sozinha após a morte desta, novamente como se de uma criança se trate:

« ‘É assim, Milene, é assim. Acabámos de distribuir-te da seguinte maneira – Tu ficas a morar como sempre em Villa Regina, fazes a tua vida normal, e nós, cada dia um de nós, durante a noite, toma conta de ti’ ». (VAG, pág. 168)

Antonino Mata também é de opinião que ela não deve viver sozinha e a sua preocupação chega ao ponto de a avisar a precaver-se quando atravessar a estrada:

« ‘Quando saíres, olha para a esquerda e para a direita. Toma cuidado contigo...’ » (VAG, pág. 469)

Milene é uma mulher de quase trinta anos, mas que é tratada como sendo muito mais nova, devido a um diagnóstico de oligofrenia que lhe foi feito aos sete anos cujas

causas a família atribui à falta de um ambiente familiar coeso. Abandonada pela mãe e mais tarde reduzida à sua orfandade devido a um acidente de viação, Milene é encarada, sob o ponto de vista dos tios, como um fardo que os Leandro têm de suportar, visto que a sua idade mental não corresponde à sua faixa etária:

«Mas passados quinze dias, se tanto, José Carlos tinha começado a suspeitar que a hospedeira loira, com quem tinha feito aquele casamento de luxo, não lhe pertencia, era uma oferenda ao mundo. Com alguma razão, imaginava que a população inteira, sobretudo a dos aviões, a queria possuir ou pelo menos tocar, no que ela consentiria de muito boa vontade. (...) Por isso José Carlos lhe tinha arrebatado a criança, acabada de nascer, e a havia trazido consigo, na memorável noite de Natal de sessenta e quatro. Não, a hospedeira nunca tinha vindo recuperar a filha, como ele projectava.»
(VAG, pág. 456)

« ‘Foi esta espécie de pessoa que nos deixou o José Carlos? Foi isto que ele nos trouxe, para sempre, dentro duma trouxa de roupa? Foi isto que ele legou para a posteridade aos pobres dos seus irmãos? Esta pessoa inacreditável?...’ – tinha dito o tio Afonso, a apontar com seu braço de cavaleiro na direcção de Milene...»
(VAG, pág. 151)

«Não havia dúvida possível – Milene, aos treze anos, era como se tivesse nove, aos quinze teria dez, às vezes cinco, às vezes três, e subitamente ostentava a sua verdadeira idade, servida por uma voz fininha, própria dos dez anos, pronunciando as palavras com a ponta da língua, como se tivesse dois. Aos vinte anos, teria uns quinze, e aos vinte e cinco talvez contasse os mesmos quinze. Era por aí que Ângela Margarida a localizava agora. Milene tinha trinta anos de vida e quinze de idade.»
(VAG, pp. 457-58)

Esta fragilidade de Milene, comportamento tipificado como feminino, dá lugar a um esboço de características opostas, a partir do momento em que Milene e Antonino assumem a sua relação e fazem planos para um futuro a dois. Milene transforma-se num ser diferente assim que ele a ajuda a ver o mundo como ideal e não como obstáculo e tudo lhe parece mais fácil – é este um dos efeitos do enamoramento, segundo Alberoni:

«Se somos amados por quem amamos, todo o universo se torna explorável e benigno, sorridente e amoroso. Através da fusão com quem amamos, temos imediatamente a impressão de estar em relação com a essência do cosmos, de participar na sua divina harmonia».²⁹⁸

Ele comporta-se de forma muito mais cautelosa, temendo a reacção da sua família e da de Milene, ela é assaltada por uma coragem e determinação que não a deixam ponderar riscos, insistindo em visitar os tios e dar-lhes a novidade, indiferente às cores distintas que os seus rostos apresentam:

«Se a minha mãe soubesse. Se lá em casa soubessem. Se Domingos soubesse, se a minha avó soubesse. Se Eunice soubesse» (VAG, pág. 308)

²⁹⁸ Francesco Alberoni, *O Mistério do Enamoramento*, pág. 23.

«Ele tinha a noção do risco, ela só tinha a noção da surpresa. (...) Milene não tinha medo nenhum» (VAG, pág. 427)

A partir da altura em que ganha estes traços de autoconfiança e autonomia, Milene passa a ser considerada pela família como um obstáculo à reputação dos Leandro, alguns deles detentores de cargos políticos, inclusivamente, e surge a necessidade do elo forte se impor perante o fraco – o fraco volta a ser Milene. A pequenez de Milene foi conhecendo várias facetas com os quais a família se habituou a não ligar importância desde que não interferissem com o *status quo*: o desfasamento entre a sua idade e a maturidade (oligofrenia), a indiferença e o desprezo que a família sempre lhe votou (solidão) e o relacionamento com um negro. Esta última faceta faz de Milene uma ameaça e é vista como um traço da sua pequenez que é preciso fazer desaparecer, já que os Leandro não viam de bom grado descendentes negros na sua família. À sugestão do escândalo próximo previsto por Frutuoso, motorista dos Leandro, que observa:

« 'Cafrealizou-se, Senhora Dona Ângela Margarida. Come e dorme com eles. Toda a gente sabe e não tarda que salte para os jornais regionais e logo de seguida para os nacionais.' » (VAG, pág. 448),

junta-se o pragmatismo da tia Ângela Margarida, sócia de uma clínica médica, que, para impedir o escândalo e a miscigenação, submete Milene a uma laparoscopia que a torna estéril, traçando uma «bissectriz para todos serem mais felizes neste mundo» (VAG, pág. 503). A pequenez de Milene volta ao seu estado inicial, sem afrontar o bem-estar dos poderosos.

A fragilidade/ fraqueza física também atinge personagens-homens, como são os casos de Pássaro Volante d'*O Dia dos Prodígios* e de Custódio d' *O Vale da Paixão*, igualmente mencionados no subcapítulo anterior («A passividade»). A fragilidade de Pássaro advém do facto de não ter conseguido dominar Branca quando se envolveu numa contenda com ela, e a partir desse momento ter ficado colocado numa posição subalterna, e a de Custódio deriva da própria limitação física da personagem que condiciona a sua atuação. Por ser coxo, Custódio assume sempre uma postura serviçal ora em relação ao pai, ora à mulher, mostrando-se disponível para prestar o seu contributo sempre que dele necessitem, já que pouco mais tem para oferecer. Esta faceta é valorizada por cada um deles, assumindo diferentes dimensões/contornos: o

inconformado Pássaro Volante sente-se diminuído pessoalmente e perante a mulher; o resignado Custódio vive em harmonia consigo e entre os seus.

Mais uma vez, verificamos a coexistência de um aspeto do feminino em personagens-mulheres e personagens-homens e a preponderância daquelas que tiveram a força (psicológica) suficiente para ultrapassar a barreira da sua pequenez física ou mental. Aquelas que se mantêm confinadas à sua fraqueza, como é o caso de Lúcia, ou que passam da autoridade para o silêncio, como é exemplo Pássaro Volante, terminam as narrativas como seres perdedores e derrotados. As outras personagens (Zuzete, Branca, Vera Brandão, Maria da Graça, Delfina, Custódio) transformam a sua fragilidade em firmeza e segurança e encaram a vida com postura de vencedoras, fruto da aprendizagem da vida. Logo, uma vez mais, as características colocadas em destaque são a determinação e a coragem para superar a fragilidade, novamente características que são pertença do masculino. O que surge realçado com estas personagens não é a fragilidade do feminino nem da mulher. O destaque vai para a mulher que ultrapassa a sua fragilidade. Assim, começa a verificar-se na obra narrativa de Lídia Jorge a exaltação da mulher que se liberta, que vence, que ultrapassa, e não a valorização do feminino.

A completude, e a consequente vitória destas personagens, só é conseguida com a conquista de fatores masculinos (no caso das mulheres) que as torna dotadas de nova dinâmica. A perda desses aspetos (no caso dos homens) torna-os derrotados, perdedores, como é o caso de Pássaro. Custódio continua isolado nesta listagem, nem ganhador nem perdedor, mantendo o equilíbrio em si mesmo tal como é, mostrando uma completude consigo próprio, como já havíamos referido.

3.3. A emotividade

Não só quem nos odeia ou nos inveja
Nos limita e oprime; quem nos ama
Não menos nos limita.

Ricardo Reis²⁹⁹

O apego ao sentimento, à sensibilidade e à afetividade são facetas do feminino que têm vindo a caracterizar mais as mulheres do que os homens. Braconnier chegou, inclusivamente, a fazer inquéritos nos quais retirou essa conclusão:

«Todos os sujeitos interrogados atribuíram ao sexo feminino reacções emocionais mais intensas, quer se tratasse da vivência ou da expressão. A diferença imaginada era ainda maior no que dizia respeito à intensidade expressiva.»³⁰⁰

Maria Ema é uma personagem em quem a emotividade é visível, pois vive uma paixão desmedida por Walter durante cerca de quinze anos. Mesmo casada com Custódio Dias, Maria Ema continua à espera que Walter regresse e a aceite, daí que não tenha partilhado o quarto com o marido durante alguns anos. Quando Walter visita Valmares, em mil novecentos e sessenta e três, *consuma-se* (simbolicamente) o amor tão ansiado.

Maria Ema torna-se o exemplo vivo da dependência amorosa. Apesar da convenção matrimonial implicar contingências sociais, Maria Ema não se coíbe de se exhibir, chamando a atenção sobre si. A sua paixão pelo antigo namorado não morre, fica apenas adormecida num vale tranquilo para reacender quando Walter anuncia a sua visita a Valmares naquele ano de sessenta e três. A preocupação de Maria Ema em arranjar a casa, mudar móveis e objetos para tornar o seu lar mais acolhedor, o cuidado com que se veste e maquilha para a receção à visita são marcas evidentes do pulsar de uma emoção, a qual deseja dar a conhecer através de marcas exteriores: o vestido fino de seda que veste no dia de Natal que lhe realça as linhas do corpo, os saltos altos que evidenciam os contornos das pernas e o bâton que lhe destaca a boca:

«A transformação residia na boca. A carnação branca empalidecia, de encontro ao rosa-vivo da boca. A boca de Maria Ema ficava uma verdadeira rosa, uma rosa nacarada, brilhante, que lhe avivava os olhos, lhe compunha o cabelo, lhe estreitava a cintura, lhe punha o pé mais esguio, o tornozelo mais fino, as mãos mais lisas».

(VP, pág. 104)

²⁹⁹ Fernando Pessoa, «Não só quem nos odeia ou nos inveja», in *Odes de Ricardo Reis*, pág. 126.

³⁰⁰ Alain Braconnier, *O Sexo das Emoções*, pág. 70.

O tempo adquire uma conotação de fardo para quem espera, tanto mais se se espera um libertador, como era o caso:

«Começava a entregar-se à alegria de esperar por Walter como quem se entrega à euforia duma droga leve, ligada de novo à vida com a força dos trinta anos».
(VP, pág. 137)

Com a chegada do visitante, o estado de espírito de Maria Ema altera-se, a sua felicidade irradia pela casa ao mesmo tempo que é acompanhada de instabilidade, de nervosismo, próprios de quem se sente a pisar terrenos duvidosos:

«A sua mão tremia, o chá saía do seu curso, as asas das loiças tocavam nos copos do vinho. [...] Ela ria para os dois com a mesma boca pintada» (VP, pág. 116).

O sentimento que lhe perpassa no coração, na presença do cunhado, assemelha-se à fuga, à libertação de um casamento, de uma família, de uma casa que foi obrigada a aceitar e a construir, o qual é equivalente à sensação do recém-nascido, na teoria do enamoramento de Alberoni:

«Por isso, a experiência do enamoramento assemelha-se à do nascimento: a surpresa, o despertar súbito, o medo, a esperança, as lágrimas, o riso, a alegria».³⁰¹

Assim como o recém-nascido deseja, grita, chora, alimenta-se do corpo da pessoa amada, de igual modo Maria Ema experimenta momentos de alegria, de felicidade, de luz, há muito tempo apagados. O nascimento é a libertação de um ser que vive num espaço enclausurante, a paixão de Maria Ema também o é.

A tentativa de sedução de Maria Ema é visível igualmente quando, a caminho de Sagres, ela tenta fazer notar a sua presença, fincando os joelhos no banco da frente, ocupado por Walter. A personalidade de Maria Ema não a impede de demonstrar a sua atração por Walter, independentemente do que o marido ou os outros pensem. No caminho de regresso, ela consegue ocupar o destaque que procura, vindo à frente, ao lado do cunhado, após a simulação de uma tentativa de suicídio no precipício. A corrida para o abismo pode ser entendida como o culminar do processo de chamada da atenção de Walter sobre si, como a reação ao papel secundário que este lhe atribui, já que sabe que o único capaz de a salvar é Walter. Nem um velho – o sogro – nem um coxo – o marido – seriam suficientemente rápidos para chegarem antes dela à ponta do promontório. Então, ao dirigir-se para lá, revela, por um lado, a angústia de amor a que

³⁰¹ Francesco Alberoni, *op. cit.*, pág. 27.

Barthes alude, segundo o qual esse estado traduz «o receio de uma perda que já se verificou»,³⁰² por outro, a oferta de si àquele que a pode salvar, chamando a atenção sobre si. Este passeio eufórico que dão a Sagres, durante o qual Walter acaricia Maria Ema na cabeça, acaba por resultar numa *morte* que é consequência da *ferida aberta*³⁰³ e que põe fim àquela ligação adúltera:

«Tínhamo-nos sentado uns sobre os outros, éramos um monte de gado infeliz, regressando à casa de Valmares, dentro dum carro funerário», (VP, pág. 132).

Para Maria Ema, sentir-se atraída pelo cunhado, viver o adultério a nível psicológico, é a forma de reagir perante um casamento forçado, uma educação baseada na ignorância e na proibição, como era comum naquela época e uma vida de prazer obrigado a que foi sujeita, fruto também da educação. O que a personagem pretende é superar a crise psicológica interior que vive, vivenciar o objeto idealizado de forma apaixonada, que lhe foi recusado outrora. Nunca Maria Ema se questiona nem questiona Walter acerca daquele intervalo de tempo em que ele se mantém ausente, como que minimizando a importância do passado, aceitando as opções, corretas ou não, justas ou injustas, aí tomadas; o que importa é o momento presente e que vale «todas as coisas do mundo».³⁰⁴

«O passado não é escondido ou negado, é privado de valor. [...] O passado aparece como *pré-história* e a verdadeira história começa agora».³⁰⁵

É a esse momento que Maria Ema se entrega, passando também, como a filha fará posteriormente, por cima do proibido, do obstáculo, da barreira social e familiar. Alberoni postula uma relação amorosa assente no presente, na qual se encaixa

³⁰² Roland Barthes, *op. cit.*, pág. 38.

³⁰³ Adotamos a metáfora da ensaísta Elfriede Engelmayer que, apesar de remeter para a filha de Walter, julgamos igualmente adequar-se a Maria Ema, para realçar o facto de que esta, apesar do sofrimento experimentado, saíu vencedora do confronto sentimental, conseguindo repor o equilíbrio desejado – sarou a ferida criada no seu coração. Engelmayer afirma a propósito das personagens deste texto: «Este pai é uma ferida aberta. A sua ausência, tão forte que leva a que esteja constantemente presente na vida da filha, só depois da morte perde o sabor amargo. É que a morte é a ausência definitiva. [...] o que o pai foi, e o que o pai é, trá-lo ela no coração e na memória. Intocável» (Elfriede Engelmayer, «Romance da ausência», *JL*). Esta noção de «ferida» remeterá para uma outra, da autoria de Roland Barthes – «o mutilado», o que enfatiza os danos psicológicos que a ausência e o afastamento do ser amado desencadeiam nos amantes.

³⁰⁴ Francesco Alberoni, *op. cit.*, pág. 44.

³⁰⁵ *ibidem*, pág. 37.

perfeitamente o comportamento proibido de Maria Ema; para ele, o passado não importa se no presente existe paixão, assim como todos os meios são válidos quando está em vista o alcance da felicidade:

«O enamoramento, por isso, consiste sempre em construir algo de novo a partir de duas estruturas separadas».³⁰⁶

Com a partida de Walter, Maria Ema cai em prostração, quase sucumbindo à dor da separação e da traição de mais uma vez ter sido um objeto de Walter (na sua perspectiva, já que criou expectativas falsas sobre aquele momento e sentiu-se lograda), deixando os seus sentimentos a descoberto de todos: Francisco Dias só então se apercebe e fica desorientado pois não consegue evitar que a desonra caia na sua família; Custódio zela pela saúde frágil da mulher numa atitude protetora que o caracteriza (a que já fizemos referência no subcapítulo «A passividade», pp. 190-193); os criados recusam-se a olhá-la de frente; as irmãs culpam-na pela sua leviandade, enquanto as primas denigrem a imagem de Walter numa tentativa de suavizar a dor de Maria Ema. Esta prostração é explícita no ensaio de Alberoni como a consequência do abandono da pessoa amada, situação em que aquele que fica experimenta um sofrimento intenso, fazendo anular a importância de tudo comparativamente ao que se perdeu. Esse estado só findará quando for substituído por outro *enamoramento*:

«Se um dia, pelo contrário, o amado o abandonar, então aquela recordação, precisamente porque permanece imortal, será o motivo da sua infelicidade, pois todas as outras coisas lhe parecerão nulas em comparação com o que perdeu, e tudo isto durará enquanto um outro estado nascente não refizer o passado»³⁰⁷

Podemos afirmar que a preocupação pela conduta da filha (de que falaremos adiante) será o segundo enamoramento, a terapia para o enamoramento quase letal de Maria Ema.

Esta personagem manifesta a sua fraqueza psicológica não se coibindo de ser alvo de comentários, sentando-se à beira da estrada numa espera vã de notícias que o carteiro lhe traga e, quando prostrada na cama, recusa-se a colaborar, deixando-se

³⁰⁶ *ibidem*, pág. 31.

³⁰⁷ *ibidem*, pág. 44.

destruir como que *hipnotizada* pela dor, dando razão à imagem usada pelas primas de que Walter é um vampiro³⁰⁸ que se está alimentando da vida de Maria Ema:

«Sugam a alma e a energia dos outros, dos mais débeis, como os vampiros fazem ao sangue das vítimas inofensivas» (VP, pág. 146).

A metáfora da hipnose pertence a Barthes que afirma que quando alguém se destrói é porque sente que já não há lugar para si e aceita o infortúnio como uma força poderosa e dominadora:

«A destruição é um momento de hipnose. [...] Se me destruo é porque não há nenhum outro lugar para mim, nem mesmo na morte. A imagem do outro – à qual me colava, da qual vivia – já não existe».³⁰⁹

É o equivalente às noções de luto e melancolia freudianas que o eu estabelece relativamente ao objeto perdido, seja ele próprio seja o outro, o que implica uma revolta, uma incapacidade de se conformar perante a perda e uma necessidade consequente de reconstrução do eu.

O fim da narrativa apresenta-nos Maria Ema tranquila e em harmonia ao lado de Custódio, ambos «embevecidos com a claridade do firmamento, urdindo silêncios cúmplices (...) agora de mão dada, fazem parte dos muros» (VP, pág. 14), o que simboliza a vitória sobre o sofrimento que o excesso de emotividade dirigido à pessoa errada a fez passar.

As personagens que se seguem vão ser abordadas de forma mais sintética, visto terem sido/irem ser alvo de análise noutros subcapítulos.

A sobrinha do tio Fernando do conto «A Instrumentalina» in *Marido e Outros Contos* e a filha de Walter d' *O Vale da Paixão* são outros exemplos que ilustram a faceta da emotividade, a qual fica patente na abordagem que já fizemos destas personagens no capítulo referente aos narradores (cf. 2.1. «Da insignificância à maturação através da desmemória - Mnemosines atuais», pp. 107-122). Trata-se de duas personagens que vivem o processo do enamoramento por pessoas de quem não se

³⁰⁸ De acordo com o já citado *Dicionário de Símbolos* «transferimos para o *outro* essa fome devoradora, quando ela não passa de um fenómeno de auto-destruição» (verbete «vampiro», *Dicionário de Símbolos*, pág. 676).

³⁰⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, pág. 115.

espera uma relação tão íntima – tio e pai respetivamente – facto que promove a aproximação, por um lado, e o afastamento, por outro. O excesso de emotividade de que são dotadas torna estas duas personagens dependentes do objeto amado, através do chamado princípio do prazer que leva à criação desses laços emocionais. Para Alberoni, «há sempre o fascínio, o arrebatamento diante da pessoa de quem estamos a enamorar-nos»³¹⁰ o que se ajusta a estas personagens que veem no outro um elemento fundamental para a harmonia que procuram como seres humanos. Esta noção de harmonia é também exposta por Alberoni:

«Através da fusão com quem amamos, temos imediatamente a impressão de estar em relação com a essência do cosmos, de participar na sua divina harmonia. Já não nos sentimos sós, mas sim fundidos com o todo, participando de uma substância comum.»³¹¹

Por isso, e não nos alongando mais, estas duas personagens são, tal como Maria Ema, símbolo do amor-paixão e da entrega ao outro como forma de sobrevivência do eu, atribuindo às emoções o protagonismo nas suas vidas e deixando que estas se sobreponham à racionalidade. Ao longo da narrativa, confirma-se que ultrapassaram o sofrimento causado por essa entrega e que se libertaram da dependência que a emotividade centrada no Outro lhes causava, tornando-se personagens racionais, que encaram determinadas passagens da vida como etapas da sua formação, como o comprova a questão que a sobrinha do tio Fernando se coloca:

«Acaso o dono da Instrumentalina não teria sido um sonho destinado apenas a fazer crescer pessoas indefesas?» (*MOC*, pp. 103-104)

Em Júlia Grei, a narradora de *Notícia da Cidade Silvestre*, é visível a sua faceta sentimental/sensível na dedicação que vota à sua amiga Anabela Cravo, devido à qual se coloca em segundo plano e aceita sofrer, mas de quem espera alguns sacrifícios em seu benefício, quando, em nome da amizade que as une, vem a precisar da amiga. Ao aperceber-se da não reciprocidade de emoções, de transparência e de fidelidade, Júlia sofre, sente-se isolada, a depender unicamente dos seus recursos, de si mesma e do seu filho. A auréola imaculada, que colocara outrora sobre a cabeça de Anabela, desfaz-se e Júlia toma consciência de que a vida humana é mais centrada em interesses próprios do que alheios, sofrendo mais uma vez.

³¹⁰ Francesco Alberoni, *O Mistério do Enamoramento*, pág. 21.

³¹¹ *ibidem*, pág. 23.

Também os sentimentos vividos no passado são recordados com nostalgia: Júlia recorda quando se apaixonou por David Grei, ela tinha dezassete anos e ele era seu professor:

«Tinha dezassete anos quando me entreguei a um escândalo diante dum trigo tremês porque fugi com um professor durante uma excursão a Évora...» (NCS, pág. 92);

recorda o pedido de casamento e a vontade de ter um filho:

« ‘Quero um filho’ – disse ele quando fomos passar férias na Foz do Arelho. Passados meses Júlia surgiu numa manhã, com o cabelo escuro, anelado (...) O Mestre quis casar comigo assim que me emancipasse e falou em projectos brilhantes (...);
(NCS, pp. 94-95)

racionaliza o peso que a emotividade implicou na sua vivência e, mais uma vez, apercebe-se da sua pequenez. No final da narrativa, apercebe-se que dedicou a sua vida a outros e que esse excesso de sentimentalismo, de emotividade, não a deixou atingir a sua plenitude. É apenas quando decide viver a vida por sua conta, quando a racionalidade comanda os seus atos que Júlia se torna uma personagem mais completa.

Susana Marina, a rapariga obesa de *O Jardim sem Limites*, evidencia a sua sensibilidade, a importância dada aos sentimentos na conduta do ser humano, na expressão da sua gratidão por Leonardo, o *static man*, o seu modelo na consecução do seu objetivo. A dependência que sente relativamente àquilo que para ela é um modelo – o homem-estátua – assume contornos definitivos na decisão que vem a tomar e Susana ingere a *Refeição da Diva*, sem tomar consciência dos riscos inerentes. Susana, à semelhança de Júlia, encara a complementaridade com o outro como um fator necessário à plenitude individual: a partilha, a interação, o respeito mútuo, a emotividade. Todavia, não chega a aperceber-se do efeito mortal que causou na sua vida o facto de tomar decisões baseadas na falta de racionalidade. À semelhança de Júlia, Susana Marina conhece o sofrimento e a derrota derivado ao peso excessivo que conferiu às emoções; a morte não lhe permitiu tomar consciência do erro e alterar a decisão, que já estando tomada, se tornou irreversível, no que se afasta de Júlia.

Milene, a jovem oligofrénica d’*O Vento Assobiando nas Gruas*, é outra personagem muito emotiva que vive a relação amorosa com Antonino como a sua prioridade, como a confirmação de que é uma pessoa como todas as outras, como sendo o contributo para a sua completude e deixa transparecer nas mensagens telefónicas que

dirige a João Paulo a sensibilidade perante o fascínio que está a viver. A sua felicidade coloca-a acima/ fora/ além da realidade terrena, fá-la situar-se numa dimensão onírica, fazendo-a sentir-se de tal modo preenchida pelo sentimento, que fica cega e incapaz de distinguir a maldade, a falta de transparência, a hipocrisia dos que, sendo-lhe próximos, a enganam. É mais uma personagem feminina que conhece a derrota pelo excesso dado à emotividade.

A transeunte de «Praça de Londres» é a narradora que se centra no fascínio dos momentos em que persegue um homem idoso que enche de beijos uma criança de colo. A narradora sente-se invadida por uma sensação de estranheza perante tal atitude, que considera cada vez mais rara e insólita por partir de um homem idoso, e o seu objetivo passa a ser o de alcançar aquele homem. Apesar dos pensamentos e da carga que transporta em sacos fazerem as suas preocupações derivarem, a importância que atribui àquele comportamento sobrepõe-se e ela tenta segurar aquele instante, correndo pela Praça de Londres, indiferente ao bulício da cidade e aos sacos que carrega, preocupada apenas em falar com aquele homem. À semelhança das personagens anteriores, não é bem sucedida, o idoso desaparece num prédio e ela fica no exterior com a recordação de algo de cuja realidade chega a duvidar, algo que ela apenas nomeia inúmeras vezes como «a coisa». O fascínio que sente por aquele comportamento do idoso, talvez por considerar atos daqueles cada vez mais raros, deixa-a incapaz de o compreender. Como resultado, a situação desaparece da sua vista de forma tão rápida como surgiu, mas sem apagar a carga simbólica que transporta. A transeunte fica reduzida à sua conhecida realidade: os seus pesados sacos e os pensamentos que a incomodam, mas o que guarda daquela situação faz aliviar a sua preocupação quanto aos assuntos racionais da sua vida:

«Devo seguir em frente, agora, que além de tudo isso, existe no meio da praça aquela coisa que ninguém no mundo pode macular. Uma coisa indestrutível. Formidável. Eterna. (...) Grande atraso, longa noite, rente às montras. Pesados sacos nos meus braços. Não faz mal.» (PL, pág. 19)

Ana Maria Machado, a narradora de *Os Memoráveis*, é outra das figuras femininas que vive uma relação marcada pelo sofrimento com o progenitor masculino, fruto do grande peso que atribui aos sentimentos. O trauma vivido desde a separação dos pais, quando ela era uma criança, faz desenvolver uma não-relação entre ela e os pais, levando-a a questionar o amor dos pais pelos filhos. Para a narradora, os pais

deixaram de amar a filha ao separarem-se, visto que privilegiaram o seu egoísmo e bem-estar em detrimento da filha e ela sente-se incapaz de perdoar a ambos tal decisão:

«Tu não sofrerás nada. (...) E eu lembrava-me de olhar para os dois e pensar que o amor tinha morrido. O amor nunca tinha existido. Era tudo mentira. Era preciso apagar de todas as páginas essa palavra, apagá-la lá onde alguma vez tivesse sido escrita ou estivesse a ser proferida. (...) eu nunca mais quis ver Rosie Honoré Machado. Nunca mais. Ela veio ver-me várias vezes mas eu não a vi. E durante muito tempo também não quis falar com António Machado. O meu pai redobrou a vigilância sobre mim, mas onde ele construía ponte protectora, eu levantava uma muralha com ameaças com implacáveis vigias.» (*Os Mem*, pp. 263-64)

Porém, a missão de que foi incumbida, como jornalista, fá-la regressar à casa paterna e o contacto com o pai, envelhecido, solitário, afastado das suas funções profissionais, faz brotar nela sentimentos há muito afastados do seu consciente e que o orgulho destruiu: compaixão, solidariedade, carinho, preocupação. O sentimentalismo de que se deixa invadir fá-la retardar o prazo de entrega da sua reportagem, privilegiando a permanência com o pai em vez do compromisso profissional.

A emotividade é, assim, uma característica marcadamente do feminino, observável em personagens-mulheres e que reflete o grande apego ao sentimento que as caracteriza. Não sendo extensível às personagens masculinas, a partir das personagens analisadas, infere-se que é um comportamento que ainda inibe os homens de o exteriorizarem. A emotividade é algo que também prende as personagens a esta ou àquela outra personagem e que é entendida como uma limitação que tem de ser superada para que a personagem registe evolução. É o que sucede com algumas das figuras aqui analisadas que só se libertam do fardo que carregam (a falta de sentimento maternal em Maria Ema, o trauma pela ausência do pai na filha de Walter, a saudade na sobrinha do tio Fernando, a dependência por Anabela, o trauma pela separação dos pais em Ana Machado) quando ultrapassam o obstáculo que a dependência da carga sentimental lhes cria (esquecer Walter no caso de Maria Ema, dominar a lembrança do pai no caso da filha de Walter, rever o tio trinta anos depois no caso da sobrinha do tio Fernando, cortar o *cortão umbilical* com Anabela no caso de Júlia Grei e ajudar o pai na sua velhice no caso de Ana Machado). Das restantes personagens, duas sofrem danos irreversíveis nas suas vidas pela *cegueira* que a emotividade lhes causa, como são os casos de Susana (morte física) e Milene (morte psicológica), que deixam de conseguir ver a realidade de forma racional e afundam-se; quanto à transeunte de «Praça de

Londres», fica a aprendizagem de que a expressão de sentimento é encarada como insólita – algo que se busca mas não se encontra.

A partir desta enumeração, é possível perceber o exercício de completude que cada personagem enceta. Cada uma delas, ao assumir a emotividade feminina, torna-se uma personagem muito frágil, dependente, incapaz de efetuar um percurso de vida vencedor. Cada um dos *Outros* em quem depositam o excesso de sentimento constitui a metade que as completa, o que mostra serem não autónomas/ dependentes ao agirem no feminino (Maria Ema/Walter; filha de Walter/Walter; sobrinha/tio Fernando; Júlia/Anabela; Ana Machado/pai; Susana/Leonardo; Milene/Antonino; a transeunte/homem idoso). O final das narrativas confere o estatuto de ganhadoras àquelas mulheres que se libertam da castração que o excesso de emotividade lhes confere e se tornam capazes de vencer, tornando-se personagens independentes. As que não se conseguiram libertar, são dadas como perdedoras. Mais uma vez se confirma não o destaque dado ao atributo feminino, não ao feminino, mas à mulher que ultrapassa as limitações do género.

3.4. O sentimento maternal

E quando a Sorte julgue que domina,
Ou mesmo a Morte, se a alegria finda
- ri-te de ambas, que um filho é imortal.
Jorge de Sena³¹²

Maria Ema Baptista fica grávida de Walter, o seu namorado, o que leva os seus pais a conhecerem um grande sentimento de humilhação, encarando a filha como uma leviana ao ter permitido que tal acontecesse. Como forma de mostrarem o seu desagrado, tomam determinadas atitudes para hostilizar Maria Ema:

«Fechados em casa, vergados sob o peso da desonra, obrigavam a filha a sair às compras, a carregar pesos impróprios nos seus braços, a fazer recados onde houvesse gente, a expor-se diante de todos, obrigando-a a debruçar-se à janela, rente à roseira, aos domingos e sábados de tarde, para que o suplício fosse completo, e como ela resistia, haviam-na fechado, dando-lhe comida por uma greta da porta, trancando-a logo em seguida».
(VP, pp. 74-75)

O casal Baptista decide exigir o pagamento da dívida, entregando a filha aos Dias, como um objeto que não lhes pertence, e Francisco Dias vê-se obrigado a casar um dos seus filhos com ela, pois, como homem honrado que se considera, tem de acatar com as responsabilidades que cabem à sua família:

«E Francisco Dias, que se classificava a si mesmo como um homem de honra e de pena, tinha escrito uma carta para que Walter viesse, na primeira folga, reparar a falta». (VP, pág. 75)

No entanto, o anúncio da gravidez de Maria Ema foi motivo suficiente para Walter aceitar uma deslocação à Índia dando a perceber, hipocritamente, um patriotismo que o impedia de assumir os seus deveres familiares. O embarque para Goa a bordo do paquete *Pátria* é encarado pela força conservadora, o pai, como um ato de covardia, de fuga, de inexistência de princípios, pois tal missão é apresentada como opção ao casamento com Maria Ema e a aceitação da paternidade da criança em gestação. A integridade do primeiro, manifestando-se dentro dos padrões de rigidez e austeridade que lhe conhecemos, repara o erro do filho com a sujeição de outro filho, Custódio Dias, a um casamento e paternidade forçados:

³¹² Jorge de Sena, «Nasceu-te um filho», *Visão Perpétua*, pág. 64.

«Francisco Dias ia cauteloso, mas sentia-se bem com a sua inteligência e a sua honra. Era verdade que não trazia Walter, ali sentado a seu lado como deveria ser, como era justo ser, mas para reparar a falta desse filho mais novo, Francisco Dias trazia consigo o filho mais velho» (VP, pág. 78).

Maria Ema vê-se, assim, abandonada pelos pais, fazendo parte de uma família que não conhece, casada com um homem que não escolheu e grávida. A filha significava para Maria Ema um passo mal dado, um obstáculo à sua felicidade; se ela não existisse, não se teria casado com Custódio, algo que ela nunca chegou a verbalizar, mas de que tomamos conhecimento através dos sentimentos punitivos que a filha se atribui a si mesma:

«Se não tivesse sido eu, Maria Ema estaria ao lado de Walter, os filhos de Custódio Dias seriam duma outra mulher e os meus irmãos seriam filhos de Maria Ema Baptista e de Walter Glória Dias. Talvez só existissem eles, não eu. [...] Uma culpa repelente, a culpa maior que nós, sórdida como um suicídio lento, e no entanto, condescendendo comigo mesma, eu continuava a existir». (VP, pág. 136)

Esta situação contribui para a inexistência de amor maternal por aquela filha, ignorando-a até meio da adolescência, quase não trocando palavras entre si, tendo-a levado a prometer que nunca trataria Walter por «pai», mas sempre por «tio»; obrigando-a a renunciar ao parentesco existente entre eles e a viver uma relação de afastamento como se de tio e sobrinha se tratassem; o próprio grau de parentesco – mãe – nunca foi nomeado pela narradora, substituindo-o pelo nome próprio da personagem – Maria Ema – o que acentua a frieza de sentimentos e marginalização recíprocas.

«Queria pedir-me que nunca trocasse os nomes, que sempre tratasse Walter Dias por tio. [...] Eu devia ter em conta o seu pedido, deveria colaborar, não me enganando jamais. [...] Maria Ema achava que eu deveria ser gentil e prestimosa, deveria colaborar na festa da chegada, mas contribuir principalmente com a minha discrição, com o meu silêncio, participar, acima de tudo, com a palavra tio. Contava comigo. E nós entendíamo-nos. Nós duas quase não falávamos [...]». (VP, pág. 138)

Esta frieza e distanciamento são explicados por Elizabeth Badinter com a ausência de gestos entre os dois seres que se amam, os quais se tornam necessários como a seiva para uma planta:

«Sabemos que o amor não se exprime a todo o momento e que pode manter-se num estado de latência. Mas se não se cuidar dele, também o amor pode enfraquecer a ponto de desaparecer por completo. Se faltarem as ocasiões de expressão do amor, ou

se forem demasiado raras as manifestações de interesse, existe, de facto o risco de o vermos morrer».³¹³

Este distanciamento era também comprovado pelo facto de todos saberem da existência de um revólver na cama da filha de Walter e comportarem-se como se o ignorassem, incluindo a própria mãe:

«Alexandrina, Maria Ema, Adelina Dias e as cunhadas, todos sabiam da existência do revólver e das balas. Por que ninguém via o revólver e as balas?» (VP, pág. 51),

esperando, talvez, que o desprezo de que era alvo a levasse ao desespero ou que a curiosidade infantil falasse mais alto e se libertassem da presença da bastarda, o que significa dizer que o amor maternal não é inato nem é partilhado por todas as mulheres-mães, como apresentámos no início desta investigação (cf. pág. 38).

O ciúme dos irmãos mais novos pode também estar na origem desta frieza da filha em relação à mãe. Estes, tendo nascido do casamento a que Maria Ema foi sujeita, por questões de honra, constituem um obstáculo a uma possível aproximação entre a mãe e a filha mais velha, pelo que a inimizade e a revolta que a adolescente sente por toda a família se podem ter fortalecido. Apesar de a filha de Walter não ter manifestado atitudes de regressão³¹⁴ a uma fase anterior (pelo menos não é a isso que dá destaque na retrospectiva feita ao longo do romance), assinala a sua indiferença por eles, chegando a ponderar a ideia de os matar,³¹⁵ assim como à mãe, como sintoma de rejeição pela sua presença e autodefesa perante algo que a perturba. Contudo, conclui que todos naquela casa estão acompanhados e protegidos uns pelos outros e a única que está só é ela, o que faz acentuar a sua solidão:

³¹³ Elizabeth Badinter, *Amor Incerto. História do amor maternal do séc. XVII ao séc. XX*, pp. 10-11.

³¹⁴ Fala-se em regressão quando, por exemplo, após o nascimento de um irmão mais novo, os mais velhos adotam hábitos que já tinham abandonado (usar fralda, chucha, pedir colo), de modo a chamar a atenção sobre si também, como surge corroborado na nota de rodapé seguinte.

³¹⁵ A este respeito, Vera Slepj corrobora a nossa ideia de que os irmãos mais velhos tendem a encarar os mais novos como obstáculos no seu relacionamento com os pais, chegando a desejar-lhes a morte, umas vezes consciente, outras inconscientemente, ou a colocar-se num papel de vítima de modo a voltar a obter as atenções exclusivas que lhe eram anteriormente dedicadas: «O filho mais velho, quando nasce um irmão, tem de enfrentar uma série de dificuldades relativas à perda da relação exclusiva com os pais e à fantasia, mais ou menos consciente, de vir a ser substituído pelo filho recém-nascido e, por isso, abandonado. [...] a criança pode exprimir o seu desgosto inicial de diferentes maneiras: com atitudes agressivas em relação ao irmão, negando a sua presença, ou então regredindo para comportamentos já ultrapassados com a intenção de recuperar aquela relação exclusiva que sente ter perdido» (Vera Slepj, *As Relações de Família*, pág. 32).

«Os irmãos ficariam desfeitos sob as suas bolotas de oiro. E no entanto, ainda antes de serem feridos, já estavam protegidos por uma multidão de gente que entre si não se amava mas se unia em torno de todo o perigo, e por isso, ninguém os podia atingir nem fazer sofrer, nem matar. Pensava» (VP, pág. 49).

«Poderia, contudo, descer ao rés-do-chão e fazer funcionar a arma diante duma pessoa. Quem? A filha de Walter escolhia Maria Ema nas madrugadas frias de cinquenta e quatro. [...] Coberta de sangue, como a cadela velha e a perdiz, Maria Ema pôr-se-ia a chamar, abrindo o robe». (VP, pág. 48)

Filha e mãe comportam-se como duas pessoas estranhas, situação que é acentuada pois Maria Ema é uma personagem que acabou por deixar o amor passionai por Walter sobrepor-se ao amor maternal, não registando, em relação aos filhos em geral, e à filha mais velha, em particular, manifestações de carinho ou de preocupação, até ao momento em que se apercebeu que a filha se prostituía, correspondendo ao perfil de madrastra natural de que Badinter fala:

«O primeiro tipo de ‘madrastra natural’ (mãe de sangue que se conduz como madrastra), a ‘pior’ de todas é a que não ama o filho e não lhe manifesta a mínima ternura».³¹⁶

Com a proximidade do Dr. Dalila, que surge na narrativa para tratar a depressão de Maria Ema, mas que acaba por se envolver com a filha, aquela recupera toda a preocupação maternal, nula até ao momento, implorando para que a filha fique em casa; culpa-se, certamente, do desprezo e indiferença que lhe votou desde sempre, de ter competido com a filha na reconquista de Walter:

«... daí em diante assumiu a tarefa de guarda, um destino de gárgula, de espia, de protecção, de responsabilidade, de guardiã dos costumes, de guardiã da sensualidade, dos lábios, dos seios, das pernas da filha, do corpo inteiro da filha» (VP, pág. 153).

A mãe apercebe-se das semelhanças entre a filha e o pai – relações efémeras e físicas – e tenta impedir que esta venha a ser um objeto em mãos masculinas como havia acontecido com ela:

«Em altos gritos, disse que ela era a cara tinta e escarrada de Walter Dias, viciosa e depravada como ele, falsa e mentirosa como ele, traidora e inclinada ao mal como ele», (VP, pág. 153),

findando com o período de silêncio e com a prostração em que tinha caído após a partida de Walter em sessenta e três. Meses após um longo percurso de submissão à *doença*, Maria Ema renasce após o silêncio, cura-se da ferida que a paixão lhe causara,

³¹⁶ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, pág. 271.

depois de confirmar que a filha se tornara uma mulher fácil, como ela o fora, e assume a tarefa de tentar dissolver duas imagens negativas que a filha sintetiza: a libertinagem do pai e a leviandade da mãe, dando lugar à «década da ironia» (VP, pág. 156), expressão que bem caracteriza a transformação ocorrida em Maria Ema – cura-se da paixão por Walter e renasce como mãe no outro de Walter, a filha. Maria Ema transfere a sua espera para a filha:

«Maria Ema estava salva. Salvava-se dessa forma estranha, do seu amor por Walter Dias. Salvou-se porque daí em diante assumiu a tarefa de guarda (...), de guardiã (...) do corpo inteiro da filha (...), era a guardiã da sua salvação para um casamento futuro, a guardiã de si mesma diferida sobre um outro corpo». (VP, pp. 153-154).

No fundo, Maria Ema culpa-se da sua ausência no crescimento da filha, atribuindo a si a responsabilidade pelos desvios daquela, confirmando as palavras sábias de Alexandrina quando afirmava:

«Nos problemas de cópula, a mãe, por mais que se desculpe, é sempre responsável» (VP, pág. 73).

Mesmo anos depois, quando chegam as cartas dos cunhados falando sobre o Chevrolet preto de Walter, que fora comprado com dinheiro de um dos irmãos e que portanto não lhe pertencia, Maria Ema sente uma desilusão fria, quase ódio por Walter, que os enganara ao transmitir-lhes ideias falsas sobre si:

« ‘Era tudo mentira, nem um pouco do que veio cá fazer era verdade...’ » (VP, pág. 194).

Maria Ema não representa, pois, o protótipo de mãe ideal já que o prazer de ser mãe, a dedicação, o sacrifício, o sofrimento e o altruísmo estiveram ausentes na sua relação com os filhos e a maternidade surgiu como uma obrigação social e conjugal apenas. Badinter, ao refletir sobre o conceito de mãe ideal, recolhe uma personagem de Balzac que considera exemplar no seu comportamento como mãe, idêntica ao conceito de enamoramento de Alberoni:

«Compreende-se que, para Renée,³¹⁷ a maternidade seja um prazer que apaga todos os outros. Ao bebé, é-lhe possível dar o seu corpo e o seu coração sem a mínima reticência. Com ele, ela forma o casal de sonho, esse casal que é apenas um único ser por excelência, que não precisa de mais nada nem de mais ninguém para a sua felicidade».³¹⁸

³¹⁷ Personagem de *Memórias de duas recém-casadas* de Balzac.

³¹⁸ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, pág. 250.

Não foi isto que sucedeu a Maria Ema, o que mostra que o sentimento maternal pode existir em qualquer pessoa que cuide de uma criança (um pai, uma ama ou outra) e não é exclusivo da mãe.

Diferente é a relação maternal existente entre Júlia Grei e o seu filho, Jóia. Como mãe dedicada e preocupada, a sensibilidade de Júlia torna-se evidente ao colocar Jóia à frente dos seus interesses pessoais ou passionais, já que ao tentar imitar Anabela nas sucessivas paixões que vive, dá-se conta de que esse modo de atuar põe em risco o seu filho. Júlia recusa o convite de Artur para irem juntos trabalhar para o estrangeiro:

«(...) à minha espera, à porta de uma grade de escola, estava só Jóia e sempre estaria, até sempre (...)» (NCS, pág. 90)

e volta a recusar mais tarde quando Artur lhe pede para se juntar com ele em Itália, onde já se encontra a trabalhar:

«... pedir-me nas últimas cartas que deixasse Jóia em qualquer parte e fosse estar com ele. Eu gritava de cá que não, que não tinha onde deixar o Jóia, que não o deixaria por nada desta vida.» (NCS, pág. 268).

Júlia concretiza o conceito de boa mãe teorizado por Badinter a partir do contributo de uma das discípulas de Freud, Hélène Deutsch:

«H. Deutsch definiu esta [a boa mãe] como a ‘mulher feminina’, constituída pela interação harmoniosa das tendências narcísicas e da aptidão masoquista para suportar o sofrimento. O desejo narcísico de ser amada metamorfoseia-se na mulher maternal através de uma transferência do Eu para a criança que não passa de um substituto do Eu. Quanto às componentes masoquistas do espírito maternal, manifestam-se principalmente na aptidão da mãe para o sacrifício de si, na sua aquiescência ao sofrimento para bem do filho».³¹⁹

A paixão maternal que sente pelo filho nunca é posta em dúvida, mesmo quando este a repudia por ter deixado o raticida acessível, o que quase lhe causa a morte:

«Entre uma criança com metro e meio de altura que nos pertence, quarenta quilos, e o universo com as estrelas, os cometas e a poderosa incógnita, mais a humanidade de gente simples, grandes sábios e profetas, eu escolhia Jóia.» (NCS, pág. 325);

«E nesse estado o tenho amado desesperadamente com um enamoramento em estado nascente, mesmo quando me repudiava.» (NCS, pág. 329).

³¹⁹ *ibidem*, pág. 306.

O sentimento de compaixão por Selim, um dos amigos de Jónia, é também sentido de forma espontânea pois, ao mesmo tempo que rejeita a aproximação desse garoto da rua, Júlia Grei é tentada por um instinto protetor a abrigá-lo em sua casa

«... ainda me passou pela cabeça pegar no garoto e metê-lo na casa de S. Mamede (...)» (NCS, pág. 188),

condoída pelas roupas molhadas num dia de chuva e pelas pobres condições de habitabilidade do bairro onde o rapaz mora. Ao tentar proteger Jónia, está visível o instinto maternal de Júlia, visto que o contacto com a marginalidade de Selim é algo que preocupa Júlia nos efeitos que pode ter no seu filho

«Jónia tinha descoberto uma criança da idade dele inteiramente livre, chamada Vítor Selim, e a imagem de liberdade gozada pelo amigo (...) tornou-o inquieto e pulsivo» (NCS, pág. 154).

A maternidade é representada em *O Dia dos Prodígios* pela personagem Esperança Teresa que assimila totalmente uma série de comportamentos ditados pela natureza à mulher-mãe. Em conversa com o marido, José Jorge Júnior, Esperança explica o que distingue a mãe do pai, na responsabilidade de gerar e cuidar dos filhos:

« - Tu costumavas dizer que eu deitei-os ao mundo. Mas que todos saíram de ti. Grande mentira. Tu esqueces-te José Jorge, que a gente é como a galinha? O galo gala. Mas a galinha põe o ovo, choca o ovo, bica o ovo, ajuda o pintainho a nascer. Depois do pinto enxutinho. Ela chama-o para beber, comer e passeá-lo. E agacha-se em cima dele quando chove. É uma manta de penas. E quando faz relâmpagos. Mas o galo gala as galinhas, sacode o rabo, e até pica nos pintos para comer a cevada» (DP, pág. 34).

Esta personagem apresenta-se como a tríade feminina que Hélène Deutsche atribui à mulher feminina: passividade, masoquismo e narcisismo.³²⁰ Esperança, já idosa, lamenta a solidão do casal que vive longe dos seus onze filhos emigrados e alimenta-se de imagens que a fazem recordá-los. Enquanto o marido recorda os seus antepassados, ela recorda as doze vezes que deu à luz, os cento e oito meses de gravidezes sucessivas, o filho que nasceu morto, num monólogo surdo com José Jorge Júnior:

« - Muito te alembra tu do Serafinzinho. Mas eu, a mãe. O Serafinzinho foi encomendado entre o Duarte e o Simão. Ai meu bom jesus. Ainda hoje que não vejo dos olhos, eu me alembro. Com a boquinha fechada. Sem baptizo.» (DP, pág. 32)

Ao saber do soldado, noivo de Carminha, lembra-se dos seus filhos rapazes que usaram todos farda e deseja vê-lo.

³²⁰ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, pág. 302.

Esperança Teresa surge sempre associada à maternidade, à responsabilidade de gerar, dar à luz e criar, que ela assume pertencerem à mulher. É uma mulher que respondeu afirmativamente ao teste do sacrifício, como Badinter designa a mãe presente e dedicada que se anula para dar assistência aos filhos. A independência, o abandono dos filhos depois de criados, embora corresponda à ordem natural, amargura-a e entristece-a, apenas se sentindo acompanhada, paradoxalmente, por aquele que não sobreviveu, o que remete para uma espera(nça) frustrada, um trocadilho com o próprio nome da personagem:

« - Ai meu bom jasus, meu bom jasus. Nem um agora para me alimpar a velhice. Depois de tanta caquinha lavada por estas mãos. Meu bom jasus. Ainda o morto é o que me faz maior companhia. A sua lembrança.» (*DP*, pág. 33)

Esta personagem é um elemento ilustrativo da mentalidade falocêntrica que concedia o primeiro plano aos homens, sendo reconhecido quer pelo setor feminino quer masculino da sociedade. Esperança não só se aceita como ser procriador como reconhece que a única filha que teve, Engrácia, é destituída do falo o que a conduzirá a uma vida de sofrimento sob o domínio masculino:

«Habituada que estava ao rapuxo de menino. Aquilo me parecia serzinho capado. E eu achava deus injusto com a Engrácia. Mudava o cueiro sem ninguém ver o escritozinho, e tapava a menina tão cheirosa» (*DP*, pág. 93).

«Olhava-a no escrito e Deus me perdoe se pecava. Via-lhe os partos que havia de ter. E tinha pena dela, tão rosadinha, tão rosadinha». (*DP*, pág. 94)

Carminha Rosa é outra personagem de *O Dia dos Prodígios* que simboliza a mãe presente e preocupada com o futuro da filha. A correspondência com afilhados de guerra conduziu a muitos casamentos no tempo da guerra colonial e esta é a situação que Carminha Parda, de dezoito anos, vive com dois pretendentes soldados que a visitam. A responsabilidade que a mãe sente por proporcionar um futuro à filha é grande, já que tendo ficado grávida de um padre, contribuiu para a marginalização e isolamento por parte da população de Vilamaninhos relativamente às duas mulheres (mãe e filha) que ocupam o tempo com limpezas da casa e da rua que habitam:

«Que vocês as duas ficam em casa fazendo renda e balaies de empreita, sem quererem saber do que se passa com os outros. Ficam aqui alimpando as janelas como fialhas, e aparando as poias debaixo do rabo das galinhas para que não lhes sujem a rua.» (*DP*, pág. 24).

Sobre ambas recaem pragas, invejas, mexericos e o instinto maternal de Carminha Rosa apresenta-se sob a forma de protetora da filha. Ela sente-se feliz, mas insegura com os planos de casamento (que acabam por fracassar com a morte do primeiro pretendente e com a recusa da filha relativamente ao segundo). Zela para que não denigrem a imagem da filha e, não escondendo nem a origem de Carminha, que faz sempre lembrar o pecado cometido, nem a sua pobreza nem a sua vontade de a ver casada, assume que o casamento significava um objetivo:

«Mas a nossa pobreza é a dívida dos ultrajes feitos a deus. E agora o meu medo é outro. É que uma coisa visível ou invisível ainda possa vir a destruir este santo matrimónio. Da minha filha com a sua pessoa.» (DP, pág. 64).

Felícia Mata, a matriarca da família Mata d' *O Vento Assobiando nas Gruas*, exhibe um sentimento maternal baseado no orgulho que tem no seu filho Janina Mata King, de dezanove anos, que julga ser um cantor de sucesso. Felícia vibra de cada vez que o filho vai aparecer na televisão e organiza reuniões com todos os amigos e conhecidos para assistirem em conjunto aos espetáculos pela televisão, para o que providenciou uma antena parabólica:

«Entusiasmada, telefonou mais alto – ‘Janina? Olha, sou eu, a tua mãe, outra vez. É só para te dizer que vai estar aqui em peso o pessoal do Bairro dos Espelhos.’ (...) Felícia estava composta, com vestido de seda e folho no pescoço, pulseira de prata, telefone no ouvido, e o pessoal do Bairro dos Espelhos em massa estava mesmo chegando».
(VAG, pp. 222-23)

Quando é anunciado que Janina irá visitar a família, Felícia encena o momento da chegada envolvido em grande pompa:

«Na qualidade de mãe, havia imaginado a chegada do filho sobre o tejadilho de um carro aberto, um carro de glória, como no seu tempo a imagem de Elvis Presley entre fãs, um carro chegando à luz quente do dia, para que ali pudessem estar em pessoa todos os amigos do Bairro dos Espelhos.» (VAG, pág. 361)

Porém, o seu amor de mãe fazem-na recear por algum incidente que possa contrariar o sucesso de Janina:

«E se na hora de Janina chamavam um outro tipo qualquer? Se ele se esquecia das letras? Se tinha uma falha de memória? Se o Gaby não o vigiava bem e lhe dava uma bebida gelada, e depois não se entendia nada do que diziam as novas canções?»
(VAG, pág. 332),

ao mesmo tempo que a deixa mais atenta a pormenores que, embora pouco visíveis, possam ser significativos, como é o caso de não ter visto o irmão de Janina, Gaby, no

último programa, o que a deixa desconfiada e preocupada de que algo possa não estar a correr bem com aquele filho:

« (...) onde apareces tu, tem de aparecer o teu irmão. Só apareceste tu. Sei que não és nenhum chefe da televisão... O problema é que eu ando com sonhos ruins que não me agradam nada... » (VAG, pág. 341)

O sentimento maternal, associado ao instinto protetor, é o que Felícia manifesta também por Milene, zelando ora para que não fique sozinha ora para que não corra perigo:

« 'Pois olha, se não tens ninguém lá na tua casa, nós, os Mata, somos gente cristão. Tu ficas com a gente, que tua avó, lá onde estiver, vai agradecer. Tu vais ali lavar-te, tu comes com a gente, que deves estar rebentando de fome, e tu dormes no quarto dos meus filhos artistas, e amanhã logo se verá, porque você, moça, não tem condição de voltar, assim como está, tão chocada.' » (VAG, pág. 71)

Vejamos a presença de sentimento maternal em personagens de Lídia Jorge que não são mães. Vera Brandão é a líder da associação *Flores Recolhidas* que acolhe jovens grávidas e que, em prol do seu ideal de defesa da vida, cria um programa de incentivo à maternidade e de acompanhamento de jovens para que não desistam do seu papel de futuras mães:

«Tal como os outros associados, ela apenas acreditava que a pessoa existe desde que existe a sua própria possibilidade. (...) Vera Brandão costumava partir do princípio incontestável de que ao nascer se é pessoa, de que no dia anterior ao nascimento já se era pessoa, que no dia anterior a esse também já se era, e um dia antes desse também, pelo que no dia anterior a esse não poderia deixar de o ser, e caminhando para trás, até ao primeiro dia, chegava-se à conclusão irrecusável do papel inaugurável do início»
(BA, pág. 88).

O ideal de apelo à maternidade não era partilhado por todas as mulheres e Vera Brandão sente-se isolada e incapaz de mudar mentalidades, como deseja. Por fim, a chegada de uma nova grávida à instituição com dificuldades financeiras, Margarida Maria, de dezasseis anos, que fora violada e vivia sozinha, dá a Vera o alento que já se dissipava e inicia a sua viagem pelo mundo com duas das suas colaboradoras e a jovem grávida Margarida Maria, para difundir a mensagem de *Flores Recolhidas*.

«Na verdade, iriam partir em dois carros, um de Julinha Moreira e outro seu, já que transportariam consigo grandes sacos repletos de formulários, folhetos explicativos e várias resmas da publicação *Flores Recolhidas* em seu número de Verão. De resto sentiam-se prontas, seguras, bem preparadas para deambularem durante quatro semanas, de praia em praia. (...) era só um plano de abordagem que consistia numa

primeira aproximação, na entrega do folheto, na apresentação da Margarida, palavras da Margarida, e explicação de moldes de ajuda face ao programa *Salvação da Vida*.» (BA, pág. 97).

Vera Brandão acaba por sofrer ataques de quem a acompanha, a jovem grávida abandona-a, as suas companheiras nem sempre se sentem à altura de proclamar o seu ideal, no entanto, estes percalços, em vez de a fazerem hesitar ou desistir, pelo contrário, tornam-na mais segura:

«Dentro do BMW, as duas companheiras não diziam uma palavra. Mas ela ia falando, sim, e gritando, porque era uma pessoa habituada a lutar pela dignidade do ser humano» (BA, pág. 119).

Vera Brandão, no final do conto, encontra-se sozinha e traída por todos aqueles que se lhe juntaram e à causa. Porém, a sua determinação e empenho não diminuem de intensidade e Vera faz face a todas as adversidades, passadas e futuras, com a firmeza que o ideal por que luta carece:

«E ela mesma se prepara, sozinha, para atender telefones, receber recados, gerir as compras, escrever artigos, fazer limpeza aos cinco quartos disponíveis de Flores Recolhidas, sempre que for preciso» (BA, pág. 127).

Também Maria da Graça, a bem sucedida gerente bancária de «Branca de Neve» a que já fizemos alusão (cf. pp. 198-199), evidencia grande afeto e carinho pelos meninos de rua que a perseguem e que ela, na sua ingenuidade, julga que procuram a sua companhia. Condoída pela friagem daquela noite de dezembro e pela solidão daquelas crianças pobres, sozinhas, sem família, disponibiliza-se a conduzi-las até algum lugar abrigado, satisfeita por procurarem o conforto do seu casaco para se protegerem do frio:

«... dois garotos, calçados de sapatilhas velhas, descendo, avenida abaixo, na mesma direcção» (PL, pág. 35)

«... três crianças pouco enroupadas procuravam o cone de protecção criado pela aba do seu casaco para se abrigarem do vento frio» (PL, pág. 36)

«Maria da Graça encheu-se de ternura pela vida, pelo calendário litúrgico, pelos meninos que a seguiam» (PL, pág. 37)

« ‘Para onde vão vocês?’ – perguntou Maria da Graça, pensando que iria alcançar o fim da avenida, iria atravessar o parque, e se eles precisassem, naquela noite, noite simbólica da caridade entre os homens, ela, que atingia objectivos de produtividade bancária, poderia colocá-los dentro do carro e levá-los até próximo do seu destino» (PL, pág. 37)

Maria da Graça revê-se no papel de mãe que abriga os filhos no seu regaço, ao visualizar o grupo formado por si e pelas crianças que a rodeiam:

«Vistos de cima, a partir ds últimas janelas dos prédios, que figura interessante o grupo não haveria de formar! Ela, a caminhar com uma caixa ao peito, e quatro pequenos putos a seguirem-na, para se abrigarem no capote da sua saia. (...) Quatro. A descerem a avenida. O casaco de caxemira quase aberto, a andar de um lado a outro, para poder criar um cone de protecção maior.» (PL, pp. 36-37)

Porém, a sua inocência e credulidade, qual Branca de Neve que aceita a maçã envenenada oferecida pela madrasta disfarçada, fazem-na cair no esquema montado pelas sete pobres e solitárias crianças que, bem diferentes dos sete anõezinhos do bosque, a seguem e lhe roubam alguns dos seus objetos pessoais que guardava na mala, deixando-a caída na noite escura:

«A desaparecer atrás das árvores sem dizer uma palavras, como se nunca se tivessem visto» (PL, pág. 41).

Ludovina, a babá do narrador de «Perfume», é a substituta para a mãe adúltera que o pai arranjou no dia seguinte a ter expulsado a mulher de casa para tomar conta do filho de cinco anos, já que a sua vida de músico não lhe possibilitava tomar conta da criança. A babá é recordada pelo narrador, agora adulto, como uma companhia para as suas brincadeiras com automóveis:

«Mesmo antes de a carrinha do colégio passar, logo pela manhã, ela sentava-se no chão do meu quarto para dispor os brinquedos com que eu iria entreter-me mal regressasse» (PL, pág. 70)

«Mesmo assim, sobejavam-lhe muitas horas para brincar comigo, principal tarefa da contratação» (PL, pág. 70)

e como um conforto, um aconchego, para as suas noites de saudades da mãe, «a mulher mais bonita do mundo»:

«A babá mal podia comigo, mas levava-me ao colo para o seu quarto, alongava-me ao lado do seu tronco redondo, encostava-me a bochecha ao volume da sua mama gorda, amparava as sacudidelas do meu corpo contra o seu corpo. Era muito boa, a babá. Dormi com ela durante essa noite, e durante várias noites seguidas.» (PL, pág. 84).

A substituição da presença da mãe por uma ama vem aumentar a solidão e a saudade da criança que recorda a beleza e o carinho da mãe e a sua infelicidade quando toma conhecimento de que o pai tem outras mulheres («Pois aquela que me interessava existia em algum lugar que não ali, e o meu pai andava pelo mundo fora, e tinha outra», PL, pág. 77).

Mesmo depois de o menino ter passado a acompanhar o pai para os ensaios e espetáculos, Ludovina, que não concordava que uma criança tão pequena andasse de aeroporto em aeroporto, mal alimentada e mal dormida, inquiria-o acerca das condições que o pai lhe proporcionava:

«Ela queria saber onde dormia eu, se me embrulhavam bem durante os concertos, se eu conseguia descansar com tanto ruído, se as palmas me incomodavam, se o meu pai me levava a cear depois dos espetáculos ou se me vinha colocar no hotel, se eu ficava só no hotel ou se eu estava sempre com ele» (PL, pág. 87)

A presença de Ludovina, a ama, na vida do garoto se, por um lado, é o prolongamento do carinho maternal e das brincadeiras infantis que a criança não partilha com ninguém, por outro lado, é a condenação da mãe com os comentários depreciativos que são feitos: « ‘Ah! Senhor! O que aquela maluca está a perder...’ E esse iria ser um dos seus bordões favoritos, sempre que se verificava um triunfo na minha vida de criança.» (PL, pág. 71). Por outro lado ainda, a ama funciona como o filtro que avalia as relações do pai da criança, através dos perfumes que se soltam das suas roupas, e que se apercebe da vida infeliz que o patrão vive desde que expulsou a esposa («cheiram a perfume de loba», PL, pág. 81), numa tentativa de aferir as escolhas do patrão para potenciais *mães* da criança.

A coisa que a transeunte de «Praça de Londres» observa e não consegue nomear de outra forma, apenas «coisa», consiste num sexagenário que transporta uma bebé ao colo a qual beija sofregamente, causando o espanto e incredulidade da narradora. Esta, que regressa a casa, carregada de dossiês e de pensamentos sobre crimes, provas, culpas e inocências, com que parece estar habituada a conviver, a presenciar, a lidar com situações de furtos, roubos e burlas, suas ou alheias, manifesta estranheza pela situação atrás descrita e tenta correr atrás desse cenário para o imobilizar e guardar para si, como uma fórmula mágica de redenção do mundo (e sua):

«A coisa, seu núcleo duro e assombroso, inexplicável e indistinguível, residia no facto, dizia eu, de o homem de cabelo cinzento (...) trazer uma criança de tenra idade nos braços e beijá-la sofregamente, à medida que descia pelo passeio lateral da Praça de Londres». (PL, pág. 10)

«A verdade, porém, é que o homem e a criança correm o risco de se afastarem para sempre, de desaparecerem para nunca mais, e uma pessoa, embaraçada com aquela bagagem, arrisca-se a ficar cega por uma imagem tão fugaz, tão fátua, que nunca mais verá outra vez na vida, e assim, o melhor é tentar prolongá-la tanto quanto puder, ou tanto quanto for possível, e por isso, o que deve é pegar nos sacos e tentar alcançar o homem quase velho com a criança pequena (...).» (PL, pág. 12)

A incredulidade da transeunte perante tais manifestações de afeto, que são recebidas com satisfação pela criança que «responde[ndo] em gargalhadas breves e dobradas» (*PL*, pág. 11), faz com que a situação testemunhada assuma contornos de algo extraordinário, uma quase aparição nítida mas abstrata, não da Virgem com o menino ao colo, mas de um homem idoso com uma menina ao colo que é coberta de beijos sucessivos. Tal aparição é perseguida pela narradora carregada de sacos pesados, sem se deixar alcançar, ficando registado na sua memória aquele momento efémero e divino («Uma coisa indestrutível. Formidável. Eterna...», *PL*, pág. 18), como algo imaculado e que funciona como uma réstia de esperança, de bondade, de generosidade, de sensibilidade, de justiça atrás da qual a narradora corre.

O responsável pela surpresa e fascínio da narradora corresponde a um novo conceito de afetividade/amor maternal que tem vindo a surgir nas últimas décadas nos homens e que simboliza a figura pai-mãe decorrente da chamada «revolução da mentalidade masculina» teorizada por Badinter.³²¹ Os resultados de um inquérito efetuado pela revista *Parents*, em junho e julho de 1979, e apresentado por Badinter, mostram que «as mulheres já não possuem o monopólio da ternura»³²² e que «o novo pai exerce os cuidados maternos em pé de igualdade e à semelhança da mãe».³²³ A ternura e a proteção que o idoso demonstra pelo bebé é o que nos faz integrá-lo neste subcapítulo.

Oswaldo Campos é o protagonista de *Combateremos a Sombra* e é sob o seu olhar que a ação nos é apresentada, não sendo ele o narrador. Homem dedicado em excesso à sua profissão, trata-se de um psicanalista que coloca a sua vida profissional em primeiro plano, facto que conduziu ao divórcio com Maria Cristina. Analisando atentamente o quotidiano da personagem, verificamos que Oswaldo reúne em si características que facilmente podem ser associadas ao papel de mãe: disponibilidade absoluta; colocação dos *filhos* à frente dos seus interesses; capacidade de ouvir, aconselhar e orientar; altruísmo sem pretensão de retorno; amparo dos que dele dependem; insegurança quando os deixa caminhar autonomamente.

³²¹ *ibidem*, pág. 359.

³²² *ibidem*, pág. 360.

³²³ *ibidem*, pág. 361.

Osvaldo exerce uma tal devoção aos seus pacientes, muitos deles de forma gratuita, quase uma preocupação maternal, que leva Maria Cristina a pôr em dúvida que ele se junte à família para passar a noite de fim de ano:

« ‘Tu não me enganas, Osvaldo, tu não vais escrever artigo nenhum, tu vais ficar agarrado à tua central telefónica, à espera de atender quem te queira ligar...’ » (CS, pág. 16)

« ‘... ele julga-se o prostituto de Deus...’ » (CS, pág. 48)

Por seu lado, Osvaldo revela consciência de que o seu apego aos pacientes resulta da total dependência que eles têm em relação a ele, como se de uma relação mãe/criança se tratasse. Tal como para combater essa dependência, é necessário que a criança aprenda a caminhar sozinha, se vá autonomizando, se vá despersonalizando da mãe, também o professor Campos tem a noção da importância do seu papel que é o de ajudar as pessoas que o procuram a ultrapassarem e a vencerem os obstáculos com que se deparam e que, sem a sua intervenção, não o conseguirão fazer:

« ‘Não lhe perdoo, professor. Primeiro, eu pretendia-lhe falar do meu contentamento por ter falhado o cruzeiro no *Apolónia*, e o professor não estava. Depois, quando quis contar o que se passou na casa de Sintra, foi igual. Porque me abandonou?’ »
(CS, pág. 84)

« ‘... nas questões de aparelho psíquico, eu apenas espreito, ou ajudo a espreitar. Compreende? E suspendo logo que é possível entregar a busca a quem de direito. Ao próprio. (...) Sabe o que deveria ser o psicanalista? Uma tesoura. Uma tesoura afiada, zás, zás, nesse passado... ah! O passado. Sabemos que o gajo está lá, a mandar vir para cima de nós, mas isto é assim – Se está bem enroscado, nem damos por que está. Se está mal, é só ele que está, enche tudo, um diabo sentado. Nesse caso, uma tesoura, zás, zás. Cortamos-lhe o rabo... ’ » (CS, pág. 156)

Osvaldo é um pilar importante para quem o procura, desde Lázaro Catembe, o africano que não consegue ver pessoas da sua cor até ao momento em que o psicanalista passa a acompanhá-lo até casa, ajudando-o a ultrapassar esse bloqueio, ao casal que o procura porque não consegue sossegar o seu filho hiperativo, acabando Osvaldo por adormecê-lo ao colo enquanto os pais adormecem, também, de cansaço. Quem o procura fá-lo por necessidade e sente-se recompensado com o apoio. Mais uma vez se encontra nestes comportamentos a metáfora da mãe (psicanalista) e da criança (paciente), na medida em que esta se sujeita (e está a predisposta a fazê-lo) aos cuidados daquela, deposita confiança nela, e aquela transfere para a criança toda a sua sabedoria e intuição para a ajudar a crescer. Osvaldo, em troca, recebe o carinho dos pacientes e a hostilidade da esposa, como acontece em alguns seios familiares com os maridos que se

sentem relegados para segundo plano com a dedicação que as suas esposas votam aos filhos:

« 'Tu transformaste-te num simples cuscuvilheiro de bairro, a ouvir daqui e dali e a anunciar artifícios de artes mágicas' » (CS, pág. 58)

«Naquele momento, eu queria chamar por si, mas o seu telefone continuava desligado. E no entanto, o professor tinha dito que eu poderia ligar fosse para onde fosse.» (CS, pág. 86)

Não obstante este perfil, Osvaldo acaba por ser vítima do seu altruísmo e disponibilidade absoluta ao envolver-se em demasia com os problemas dos *filhos*, em especial Maria London, que conhece em contexto profissional, e Rossiana, num relacionamento pessoal, e deixando-se arrastar pelos seus problemas, e pelo mundo da clandestinidade para onde ambas o encaminham ainda que involuntariamente. Apesar dos conselhos dos colegas Fiori para que não se imiscuísse em excesso nas vidas dos pacientes, Osvaldo acaba por ser assassinado por não ter conseguido cortar o cordão que ligava a mãe à criança:

«Mas cuidado, Osvaldo, não te entusiasmes de mais, não saias para fora dos nossos limites, nada de agir para além das paredes do consultório. Nada de passares para os campos proibidos» (CS, pág. 269)

A sombra, que metaforicamente Osvaldo Campos se incumbiu de combater, dando apoio e ajudando os seus pacientes que não conseguem caminhar sozinhos nas trevas dos seus pensamentos, tornou-se o seu inimigo, fazendo de Osvaldo sua vítima. Osvaldo, a *mãe*, não conseguiu resolver certos problemas graves (e perigosos) dos *filhos*, o combate foi infrutífero, no entanto, o título remete para o futuro a consecução dos objetivos interrompidos de Osvaldo. Irá ser dada continuidade ao seu esforço através da jornalista que deixa implícito que irá investigar o caso da rede de tráfico de droga que envolve os relatos de vida das suas duas pacientes, a partir da recolha de dados do passado que Maria London e Rossiana irão contar, visível em frases como:

«Tudo isso Maria London contou, no Verão seguinte.» (CS, pág. 117)

«Mas o que Rossiana disse sobre o mesmo passo foi diferente. Ela contou, já no Outono seguinte, que...» (CS, pág. 281)

Será Marisa a completar Osvaldo Campos, numa narrativa aberta que deixa antever o sucesso da investigação pelo ato compromissivo do título e pela homenagem

ao psiquiatra prestada no último capítulo do romance, estratégica e metaforicamente intitulado «Dedicatória».

A partir deste conjunto de personagens, concluímos que o sentimento maternal já não se encontra em ligação direta com a feminilidade como em tempos foi apanágio do feminino. Aquilo que em tempos foi defendido como sendo inato à mulher tornou-se numa construção social. Se umas mães cumprem os requisitos de boas mães, outras há em quem impera a negligência e o descuido relativamente aos seus filhos. Se para umas, ser mãe é uma ocupação a tempo inteiro, para outras é uma tarefa partilhada com tantas outras. Se para umas, a maternidade é uma escravatura voluntária, para outras é uma opção. Estas conclusões retiradas das personagens jorgianas podem comprovar-se com os resultados dos inquéritos efetuados por *F Magazine*, ainda que em janeiro de 1979, e *Cosmopolitan*, em outubro de 1978, expostos por Badinter de quem citamos algumas frases elucidativas e que continuamos a considerar atuais:

«Todos estes testemunhos captados ao vivo falam do desencanto, do esgotamento e da renúncia que a maternidade significa para certas mulheres».³²⁴

«Estas respostas são surpreendentes. Mostram que, pela primeira vez, quase uma maioria de mulheres deixa de circunscrever a feminidade à maternidade, e pensa que é muito possível ser-se uma mulher realizada sem se ter filhos. Ideia absolutamente inconciliável com a imagem tradicional da mulher».³²⁵

«Parece hoje – embora talvez seja ainda cedo para sermos demasiado afirmativos – que o pai, tendo lançado às urtigas a sua figura autoritária, se identifica cada vez mais com a sua mulher, quer dizer com a mãe. Ao mesmo tempo que as mulheres se ‘virilizam’ e tomam as suas distâncias em relação à maternidade, surge, sobretudo, entre os homens mais jovens, um desejo de maternagem, senão de maternidade. Não só vemos cada vez mais pais divorciados pedirem que os filhos pequenos lhes sejam confiados, mas estudos muito recentes revelam, no pai jovem, atitudes e desejos tradicionalmente qualificados como maternos».³²⁶

Dados mais recentes (Censos 2001 e 2011) apontam num crescendo de crianças em agregados familiares monoparentais compostos por «pai com filhos» (em 2001 registou-se a presença de 28.268 filhos a viver com os progenitores masculinos e em

³²⁴ *ibidem*, pág. 351.

³²⁵ *ibidem*, pág. 356.

³²⁶ *ibidem*, pp. 358-59.

2011, a existência de 82.512 nas mesmas condições),³²⁷ o que reforça a conclusão que acabámos de retirar: cuidar dos filhos tem vindo cada vez mais a constituir uma tarefa a ser desempenhada por homens.

Da análise desta característica do feminino – sentimento maternal – depreendemos, mais uma vez, tratar-se de um aspeto coexistente em mulheres e homens. No entanto, também se depreende que não é uma característica inerente exclusivamente às mulheres-mães, na medida em que pode ser revelada em mulheres que não conhecem a maternidade, como é o caso das personagens analisadas (Vera Brandão, Maria da Graça, Ludovina). Concluimos igualmente que a maternidade não é um aspeto muito presente nas obras da autora, tendo em conta que existem poucas mães, apesar de proliferarem mulheres nas suas narrativas, e algumas delas até serem conotadas negativamente como é o caso da mãe dos Joãos, João e Joana d’*O Cais das Merendas*, que abandonou os gémeos aos cuidados do avô Cipriano («um homem já incapaz de caçar um pargo», *OCM*, pág. 62), Maria Ema que ignorava os filhos, como forma velada de protesto; a mãe de Milene d’*O Vento Assobiando nas Gruas* que a abandonou à nascença, deixando-a com o pai, nunca mais a procurando; Simone, «a mulher mais bonita do mundo», mãe do narrador de «Perfume», que foi expulsa de casa por traição ao marido, deixando para trás um filho de cinco anos; os pais (mães e pais) do conto «Para além das estradas» que, entregues a uma tarde de diversão social, não prestam atenção aos filhos que se afastam de casa e correm risco de vida sem os pais se aperceberem; a mãe de Ana Maria Machado que, após o divórcio, nunca mais procurou a filha.

Assim, podemos inferir que, sendo esta a característica teoricamente mais específica do feminino, a obra narrativa de Lídia Jorge não a privilegia – muitas mulheres, mas poucas mães e algumas delas negligentes, ausentes, superficiais. A obra privilegia o desempenho do papel protetor, altruísta, desinteressado, por parte de alguém seguro e transmissor de tranquilidade e futuro, e ao ser indiferente que esse papel seja desempenhado por homens ou mulheres, está a retirar a exclusividade à mulher.

³²⁷ Informação relativa a 2001 (consultada em 04 de outubro de 2015) disponível em http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=ine_censos_indicador&contexto=ind&indOcorCod=0001121&selTab=tab10.

Informação relativa a 2011 (consultada em 04 de outubro de 2015) disponível em http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=ine_censos_indicador&contexto=ind&indOcorCod=0006494&selTab=tab10.

No entanto, quase todas as personagens da obra de Lídia Jorge que ilustram o sentimento maternal e que acabámos de explorar são apresentadas como seres que se reveem na sua *maternidade*, que pautam a sua existência pelo carinho, proteção e dedicação à *criança* que delas depende, que se sentem felizes na sua função. Ao contrário da passividade, da fragilidade e da emotividade que transportam uma carga negativa para as personagens, as quais, só rompendo essa carga e vencendo o sofrimento que daí lhes advém, conseguem a plenitude, com o sentimento maternal verifica-se a presença de uma carga positiva no conceito, não sentindo as personagens a necessidade de se superarem. O sentimento maternal, em todas elas, é um fator de completude. Até Maria Ema, apesar de negligente durante grande parte da vida, torna-se outra mulher quando se sente imbuída desse sentimento.

Porém, não é esse fator que confere às personagens a vitória ou a derrota dos seus papéis diegéticos, à exceção de Osvaldo cuja morte decorre diretamente do seu papel *maternal*. Para a maioria delas, o sentimento maternal contribui para o seu processo de construção, mas não lhes confere o destaque, o que significa que também nesta característica (do feminino) não existe uma valorização do feminino.

3.5. O culto da imagem

E quando mais no céu eu vou sonhando,
E quando mais no alto ando voando,
Acordo do meu sonho...E não sou nada!..

Florbelza Espanca³²⁸

A definição de belo surge associada à de bom, já que belo «é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar alguma coisa que nos agrada (...) e tenderemos a definir como bom aquilo que não somente nos agrada, mas que também gostaríamos de possuir». ³²⁹ A beleza é um ideal que muitas mulheres perseguem, tomando como modelos outras que elas admiram e que representam o que elas desejam («É belo aquilo que, se fosse nosso, nos faria felizes, mas que continua a sê-lo, apesar de pertencer a qualquer outro»), ³³⁰ se bem que também varie com a época aquilo que corresponde aos parâmetros do belo – não é um conceito absoluto. A busca de um ideal pode implicar consequências negativas como Braconnier refere ao destacar a obsessão pela perda de peso, por parte das mulheres que querem encarnar a mulher perfeita, como algo que pode conduzir à depressão:

«O facto de ter um corpo que não está de acordo com a imagem apresentada como ideal torna-se então fonte de *stress*, de ansiedade ou de depressão.»³³¹

Os antigos preconizavam o belo nas suas formas de arte como aquilo em que era observável a harmonia, ou seja, o equilíbrio de contrastes; a proporção entre as partes; a simetria. Em contrapartida, o feio era para eles «uma antítese do Belo, uma desarmonia que viola as regras daquela proporção sobre que se funda a Beleza, quer física quer moral, ou uma falta que rouba a um ser o que por natureza deveria ter». ³³² O culto do belo conduz à valorização do corpo, atributo do feminino.

Susana Marina, de *O Jardim sem Limites*, é uma jovem que sacrifica narcisicamente o seu corpo em prol de objetivos de estética/imagem. Trata-se de uma

³²⁸ Florbelza Espanca, «Vaidade», *Sonetos*, pág. 38.

³²⁹ Umberto Eco (dir.), *História da Beleza*, pág. 8.

³³⁰ *ibidem*, pág. 10.

³³¹ Alain Braconnier, *O Sexo das Emoções*, pág. 99.

³³² Umberto Eco (dir.), *op. cit.*, pág. 133.

rapariga obesa que, por desejar uma silhueta fina e elegante, como a de Maria de Medeiros, procura durante um ano a determinação e a coragem necessárias para concretizar um tratamento que lhe proporcionará a elegância sonhada:

«Quando a *mammy* viesse da sua viagem pelo Oriente, ficaria apenas espantada por, de repente, Susana ser semelhante a Maria de Medeiros. Como ficaria contente! Ah, como ficaria! [...] Não contaria que transportava uma *Taenia solium* desabrochando, sozinha, adelgaçando-a, dando-lhe as formas das raparigas lindas» (JSL, pág. 154).

Susana recebe, por parte dos habitantes da Casa da Arara, a alcunha de «cachalote» que ela ignora, insistindo em conviver com eles. Podemos dizer que este contexto representa a rejeição da sociedade perante os seus membros que não correspondem aos estereótipos convencionais. Sentindo-se excluída socialmente e desgostosa com a imagem que o espelho reflete, Susana Marina procura a sua identidade, que ela julga escondida atrás daquele excesso de gordura que é o seu corpo. A simbologia de «baleia» é também importante na caracterização desta personagem, uma vez que remete para o episódio bíblico de Jonas e de acordo com o *Dicionário de Símbolos*:

«A entrada de Jonas dentro da baleia é a entrada no período da obscuridade, intermediário entre dois estados ou duas modalidades de existência. (...) A saída de Jonas é a ressurreição, o novo nascimento.»³³³

Tal como Jonas, Susana procura sair das trevas em que julga a sua vida enterrada. Para abandonar a sua situação estigmatizada como baleia, recorre à *Refeição da Diva*. Consciente da dificuldade em ingerir um hospedeiro que se alojaria nas paredes do estômago, recolhe em Leonardo, o homem-estátua que tenta bater o *record* da imobilidade e que chega a passar quinze horas imóvel, em cima de uma caixa, numa das ruas da Baixa de Lisboa, o exemplo e a fonte de inspiração de que precisa para se transformar, disponibilizando-lhe a sua ajuda, noite após noite, em sinal de gratidão:

«Vou perder esta maquilhagem, alterar-me completamente, e em grande parte, graças a ti. E é isso mesmo que te quero agradecer.» (JSL, pág. 146)

e guarda segredo do tratamento a que se submeteu, na expectativa de poder apreciar as reações das outras pessoas quando se aperceberem da metamorfose

«O método não o contaria a ninguém, nem nesta vida nem na outra. (...) ela, sim ela, verdadeiramente ela, estava a nascer debaixo dessa outra. Ainda não existia.»
(JSL, pp. 154-55).

³³³ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, verbete «Baleia», *Dicionário de Símbolos*, pág. 111.

Susana Marina encara o seu corpo como um instrumento que molda a sua satisfação pessoal, indo ao encontro do conceito «corpo instrumental», apresentado por Frederico Pereira e Manuel Castro Caldas:

«(...) é preciso tratar o corpo, é preciso responder aos imperativos estéticos categóricos, é preciso reciclá-lo a todo o momento. Só que é um corpo instrumental, que não consegue que o indivíduo se digne da sua especificidade. É um corpo tendencialmente des-subjetivado. A que correspondem, grosso modo, as doenças psicossomáticas, que têm hoje prevalências absolutamente incríveis, respondendo às imposições narcísicas. E o corpo passa a ser um corpo objecto, que se vira então para o vazio»,³³⁴

fazendo experiências no seu corpo como se de uma máquina se tratasse, manipulando-o, sem consciência da impossibilidade de retorno à fase inicial. Esta inconsciência, determinada pelo ideal da beleza e da perfeição que tornam o ser humano um objeto manipulável, é explicada por António Fernando Cascais como a sobreposição do corpo à alma e a dependência do corpo a partir da tecnologia:

«O corpo só veio ocupar as funções da alma na medida em que a fisicalizou, que integrou em si os avatares dela. Onde a salvação da alma era, passa agora a ser a saúde do corpo. Não sem sobressalto: foi e continua a ser fonte da mais profunda inquietação a possibilidade de os seres humanos que somos não ser somente fruto de manipulação simbólica, mas também de manipulação tecnológica, para a qual não há precedentes a que possamos recorrer em busca de instruções»³³⁵

«(...) o indivíduo moderno é um indivíduo que entrega o seu corpo – psico-físico – na tecnociência omnipresente, para que o faça funcionar de modo desejável».³³⁶

Na base desta idealização, estão convenções sociais e juízos de valores dominantes sobre os seres dominados. O embaraço com que Susana Marina encara o seu corpo, por este não se enquadrar nos moldes socialmente exigidos, decorre do conceito que foi sendo atribuído ao corpo feminino – um corpo para ser olhado que deve corresponder aos padrões estipulados pela dominação masculina, como Bourdieu estabelece:

«A dominação masculina, que constitui as mulheres em objectos simbólicos, cujo ser é um ser-percebido, tem por efeito colocá-las num estado permanente de insegurança ou, melhor, de dependência simbólica: existem antes do mais por e para o olhar dos outros (...). Incessantemente sob o olhar dos outros, as mulheres estão condenadas a

³³⁴ Frederico Pereira e Manuel Castro Caldas, «Mesa redonda: O corpo narcísico?», in Miguel Portas (dir.), *Manifesto. Sexualidades. Éticas. Estéticas*, pág. 15.

³³⁵ António Fernando Cascais, «Corpo, poder e desigualdade», *ibidem*, pág. 47.

³³⁶ António Fernando Cascais, «Corpo, poder e desigualdade», *ibidem*, pág. 49.

experimentarem a todo o momento a distância entre o corpo real, a que se encontram acorrentadas, e o corpo ideal do qual, trabalhando sem descanso, tentam aproximar-se.»³³⁷

Contudo, o objetivo de Susana acabou por não se concretizar, uma vez que o seu organismo se deixou vencer pela *diva* em que ela não se conseguiu tornar, causando sofrimento em seu redor, em vez da admiração e fascínio de que queria ser alvo. A irracionalidade, apanágio do feminino, se a quisermos opor a racionalidade, de acordo com os estudos de Maria Manuela Costa e Lúcia Amâncio, saiu derrotada:

« ‘Pois fique a saber, querido amigo, que a *Refeição da Diva* era um verme de cabeça branca...’ - A mulher entrou num choro copioso que parecia ressumar não dos olhos mas de toda a superfície da cara» (*JSL*, pág. 360);

«Bolas, pá, estou sofrendo, estou ouvindo a gaja a dizer *Hi! Man...*» (*JSL*, pág. 361).

A cliente do cabeleireiro António, do conto homónimo, é outro exemplo da busca pela beleza ideal à custa do sacrifício físico e até emocional. A narradora, ansiosa por saber a opinião de tal profissional tão seletivo, sujeita-se à prova e sai do salão com um penteado assimétrico, exposto perante todos os brilhos da loja, à qual não pensa regressar, denotando-se aqui as tentativas e o esforço na obtenção do patamar da beleza e da perfeição, independentemente das torturas psicológicas (neste caso) a que se sujeitam:

«Levanto-me da cadeira, os cabelos de metade da cabeça caem no chão, deslizam sobre a toalha (...)» (*MOC*, pág. 49)

Essa procura rebaixa a personagem à qualidade de coisa, de objeto, por se submeter à opinião de um cabeleireiro sádico e tendencioso e fá-la perceber algo que intuitivamente já conhecia – a beleza é uma convenção manipulada:

«Elas não sabem, porém, como esse todo está representado até na selecção da beleza». (*MOC*, pág. 49)

A personagem abandona o salão moralmente abatida e a sentir-se feia, dois estados de espírito que não entraram com ela no cabeleireiro, realçando negativamente a busca da beleza.

³³⁷ Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, pág. 57.

Idêntica catalogação de objeto ou coisa é a que é atribuída a Helena d'A *Costa dos Murmúrios*, apelidada de Helena de Tróia pela sua beleza, que vive para agradar e que procura manter ativos os parâmetros que definem a beleza, exibindo-se frequentemente para Evita e esperando a aprovação desta:

« 'Sabe, eu acho que nenhuma mulher é verdadeiramente bonita se não merece a morte dum homem bom! Veja, olhe se eu mereço!'

Helena dirigiu-se ao móvel branco, cheio de pratos, que se arquitravava em frente e desatou as alças do vestido de interior. O vestido deslizou, ficou-lhe aos pés, e num ápice ela surgiu despida, como um fruto escorregadio se despela. Só tinha slip, e Helena começou a andar para diante e para trás, colocando a mão na cintura, levantando um braço, e depois outro, expondo um osso da anca, como uma actriz no momento da primeira representação». (ACM, pág. 161)

«Helena abre e fecha a coxa. O seu slip é tão escasso que melhor fora não o ter. Helena puxa os joelhos, senta-se, levanta o assento, retira o slip, escorrega-o pelas pernas sempre unidas, estende-se.

(...) Vista da porta, Helena assemelha-se a um narciso com uma mosca no meio». (ACM, pág. 223)

Para Helena, o importante no amor é sentir-se admirada pela sua beleza e ouvi-lo da boca do outro. Essa foi a razão por que se envolveu com um despachante:

«Ele era um homem que a entendia e lhe elogiava cada osso, cada músculo, cada forma do seu corpo em movimento». (ACM, pág. 205)

Ao mesmo tempo que é destacada a beleza de Helena é igualmente realçada a sua ignorância, acomodação e servilismo o que não contribui para encarar a beleza de forma positiva.

As duas amigas de «Rue du Rhône» são outro exemplo de personagens que se deixam mover pela vaidade, por um culto da imagem um tanto ou quanto narcísico, por objetivos supérfluos, de exibição/ostentação de objetos e materiais bonitos e invulgares, sacrificando, por vezes, bens de primeira necessidade, como uma forma artificial de se libertarem de uma vida de poucos recursos. A mala de mão que observam, primeiro na montra, e que depois tocam e experimentam ao balcão da loja, parece seduzi-las, deixá-las obcecadas pela sua forma, material, forro e algibeiras interiores, ao ponto de as teletransportar para o local de origem do crocodilo responsável pela criação de tão maravilhosa obra artística:

«Sim, ainda vinha no ar e já a bela peça, suspensa da mão da rapariga, mostrava a harmonia perfeita da sua forma. (...) Pegámos nela com delícia. A tentação fervia-nos

nos dedos. A malinha parecia feita para partilhar connosco a sua vida de pele. Seu côncavo de pele a chamar por nós duas» (PL, pág. 21).

«Objecto perfeito, perfeítíssimo, com origem num crocodilo do Mississipi. Meu Deus. Na realidade, estávamos diante do belo lago Léman, o sereno lago, o doméstico lago sulcado de barcos silenciosos, de sombras tranquilas, o coração dos motores discretos como tiquetaques de relógios de pulso a bordejarem a silhueta dos hotéis de sonho» (PL, pág. 23)

Apodera-se das duas amigas uma vontade incontável de possuir aquela mala como se a mesma as dotasse de um poder extraordinário, semelhante ao do crocodilo, que equivalia ao sonho de gente pobre/remediada que encara certos objetivos como sonhos longínquos que, quando passam a realidade, tornam as pessoas mais fortes, mais realizadas, mais plenas. Em simultâneo, e paradoxalmente a este crescimento emocional, apoderou-se das duas amigas uma cegueira racional que as fez enganarem-se na conversão monetária e julgarem que estavam a adquirir um objeto dez vezes mais barato do que na realidade era.

«O animal inteiro na nossa mão, agarrado pelo nosso braço e nós com ele. (...) Nós a olharmos, poderosas, para o animal poderoso. (...) Ali vinha ele, o grande macho, a nadar ao grande sol (...). O nosso dever era capturá-lo, amarrá-lo, dominá-lo, levá-lo pela trela como um cão, forçá-lo a ser nada, coisa nenhuma como um trapo. Por isso mesmo o comprávamos» » (PL, pp. 25-26)

«Dez vezes mais, dez vezes mais... A hesitarmos. Pois com o dinheiro daquela mala pequenina poderíamos abrir uma avenida que ligasse a casa à estrada, abrir um jardim no horto seco, comprar metade de um automóvel, salvar alguém do cancro, da sida, salvar-nos a nós mesmas de qualquer coisa escondida que se pudesse trazer sem se saber, como o aneurisma, a tromboflebite, a própria loucura louca» (PL, pág. 27)

Porém, a vaidade das duas amigas, a experiência de concretização de algo anteriormente nas suas vidas inimaginável e a posse daquele objeto idolatrado durante intensos minutos não as deixaram recuar, desistir da compra e voltar às suas vidas insignificantes. Aquela conquista pareceu torná-las mais fortes, fazendo-as sentir-se capazes de superar outros desafios futuros, capaz de minimizar grandes problemas como se as suas vidas passadas tivessem ficado naquela loja antes da aquisição da mala de crocodilo e aquela compra as tivesse tornado uns super-heróis a quem nada intimida:

«Bicho? Oh, grande bicho! Volta. Tantos anos à espera de te vencer, de te trazer pendurado à nossa cintura como um berloque, tantas décadas à espera de te igualar à serventia dum tãço, dum lenço de assoar, e agora que nos apareceste inteiro na nossa mão, íamos deixar-te fugir para o outro lado do rio? Nem pensar. (...) Só para que saibas, grande bicho. Luta é luta. Aqui voltas tu para nós duas, vencido, transformado no nosso triunfo, a força bruta das navalhas do teu rabo transvasado no poder que possuímos ao usar-te, aqui estamos nós vencendo o tempo escuro, o medo milenar,

usando o despojo do monstro, para mostrar o nosso domínio de mulher sobre as águas que parturejam monstros» (PL, pág. 28).

Anita Starlet, de *A Última Dona*, é a personagem que vive do corpo e da imagem já que é uma cantora e ex-prostituta e é a sua beleza que a torna o centro das atenções dos homens que a rodeiam. É o seu corpo que exerce fascínio em Gerald:es:

«O corpo é um objecto que também é sujeito. É o interface perfeito entre natureza e cultura, entre indivíduo e sociedade, entre autonomia e regulação».³³⁸

A beleza de Anita surge realçada nos lábios de bâton vermelho que acentuam as simbologias de paixão e de sensualidade que estão implícitas naquela aventura de cinco dias na Casa do Leborão. A boca vermelha surge referida na obra cerca de duas dezenas de vezes, contrastando ora com o vestido preto ora com o casaco de mohair branco ora com a palidez do rosto:

«Tinha-se vestido de preto, tinha pintado a boca de vermelho mais vermelho, e com passo largo, atravessava a sala sacudindo o cabelo dum modo estranho».

(UD, pág. 49)

«(...) e a coquine, de meia preta e boca vermelha, lá estava (...)» (UD, pág. 52)

A beleza da coquine, como Gerald:es gosta de lhe chamar, acentua a paixão e a sensualidade despertando nele algumas fantasias de tal forma que lhe pede para dormir pintada:

«A primeira vez que a amasse desejaria que tivesse os lábios vermelhos como a ginja. Queria com os seus arrastar a tinta dessa cor para os ombros, os artelhos, as plantas dos pés da Starlet. ‘Porque não dormes pintada?’ – Tinha perguntado, sebruçando-se sobre ela sem a acordar». (UD, pág. 198)

«A coquine tinha tudo quanto ele tinha imaginado. Ela havia guardado durante o passeio o bâton vivo que ele agora transportava com a sua boca para o ombro e para a orelha da coquine. Sempre tinha tido a impressão de que quanto mais pintada mais nua estava, e que o inverso não era verdadeiro». (UD, pág. 249).

A beleza de Anita e a exibição valorativa do seu aspeto físico aos olhos de Gerald:es contêm igualmente uma componente de objeto, não trazem mais-valia à personagem, fazendo-a vítima do seu estatuto de mulher-coisa.

³³⁸ Miguel Vale de Almeida, «O Manifesto do Corpo», in Miguel Portas (dir.), *op. cit.*, pág. 35.

Maria Ema, de *O Vale da Paixão*, é uma personagem complexa do ponto de vista emocional, mas para quem a beleza é sinónimo de sedução. Confinada a uma vida infeliz e solitária, vê na anunciada chegada de Walter, quinze anos depois de a ter abandonado, a terapia para a sua solidão. Maria Ema cuida da sua imagem ao escolher cuidadosamente a roupa, as meias, o penteado e a maquilhagem para receber o cunhado:

«Maria Ema tinha trinta anos, estava no esplendor da vida. Penteava o cabelo em forma de canudo em torno da cabeça, um penteado usado nas revistas por Ingrid Bergman. O canudo começava nas têmporas e descia aos ombros. Estava a pintar-se. A pintar-se para dois homens. (...) Ela estava diante do espelho, com outro vestido, de lã azul, pintando a boca rosa, um pouco de laranja e um pouco de canela, um traço de vermelho. E nácar, como se usava. Ela metia o rosto para dentro, soprava-o para fora, esticava os lábios, afinava os lábios, passava o bâton pela décima vez, enquanto lá fora os animais atrelados ao trem escarvavam». (VP, pp.104-05)

O culto da imagem para Maria Ema acaba também por reverter negativamente sobre ela, levando à sua destruição como mãe, ao desprezar a filha por a considerar responsável pelo amor fracassado. Maria Ema apercebe-se das consequências desse desprezo e opta, embora tardiamente, por colocar os atributos morais em primeiro plano, abandonando a paixão juvenil e inconsciente pela maternidade até então desprezada.

Em *A Noite das Mulheres Cantoras*, o culto da imagem é também algo intrínseco à profissão das protagonistas que têm de se sujeitar a uma dieta rigorosa em prol da imagem artística. As cinco cantoras, que planeiam editar um disco sob a direção de Gisela Baptista, seguem rigorosamente as ordens desta, depois as do coreógrafo, as da figurinista, submetem-se a um calendário de ensaios rigoroso, abdicam da vida privada e familiar para alcançarem aquele que é o objetivo comum a todas – tornarem-se célebres. A forma do corpo ideal é planeada ao centímetro já que o projeto envolve não só música como espetáculo, logo a imagem é importante:

«Compreendia-se que Gisela tivesse introduzido o instrumento de pesagem no meio daquele cenário, e que a imagem da agulha da balança, esse objectozinho de nada, nos perseguisse por todo o lado, desde o acordar ao deitar. A obsessão incluía rondas pelas farmácias bem como a decifração, para Madalena Micaia, das bulas que acompanhavam os diuréticos que entravam agora nas nossas vidas. A meta era que a agulha rodasse para a esquerda, cada vez mais para a esquerda. (...) Havia decorrido três semanas desde o veredicto, e o que estava escrito na balança é que nenhuma de nós, à excepção de Gisela, havia perdido um grama». (NMC, pág. 127)

«‘Pesar!’ – ordenou Gisela, sem nos olhar, como sempre acontecia quando suspeitava que poderíamos desobedecer. ‘Pesar!’» (NMC, pág. 173)

A obediência cega em benefício da imagem e do corpo perfeito fá-las sentirem-se um objeto, condição que elas se resignam a aceitar, com vista à obtenção de uma meta transcendental:

«Obedientes. (...) Todas nós acabámos por viver um momento entre o religioso e o bárbaro, um misto de delícia e tortura, tendo como meta o inalcançável» (*NMC*, pág. 131).

Este estatuto de objeto surge acentuado pelo raciocínio de Julião, um dos três amigos de Gisela responsáveis pela composição das músicas, para quem o corpo adequado é uma ferramenta necessária no palco, o qual, associado a outras ferramentas como a música, o ritmo e a qualidade do som, contribuirão para o sucesso do espetáculo. Daí que as medidas e o peso ideais dos corpos das cinco cantoras sejam calculados rigorosamente, assim como o irão ser os passos de dança e os movimentos dos braços e pernas. Esta noção do corpo como objeto estende-se ao conceito que Julião apresenta das mulheres como «rebanhos», ao da música como «barulheira» e ao do espectáculo como «bebedeira», como se depreende do excerto que se segue, conduzindo à noção de mulher-coisa que já referimos atrás:

«(...) cinco mulheres no palco teriam de parecer um belo rebanho, a música teria de surgir como uma bela barulheira, com ritmo fundo, uma boa cama de som, e a impressão geral teria de ser uma euforia muito mais próxima do efeito de uma bebedeira do que doutra coisa qulaquer.» (*NMC*, pág. 87)

Berta Helena, narradora do conto «O Belo Adormecido», na coletânea homónima, é uma atriz que se recolhe num local (que ela supõe) isolado e deserto de modo a preparar-se para o papel de *Orlando* que lhe foi atribuído. Para isso, Berta tem um plano exigente para cumprir num curto espaço de tempo no qual, a par da memorização das falas, terá de emagrecer:

«Muito em concreto, eu estava perante o desafio de ter de perder dez quilos no corpo, cinco papos no rosto, vinte anos de idade, ganhar mais brilho na pele, menos volume no pescoço, e outras modificações indizíveis, tudo isso duma vez só, em pouco mais de dois meses». (*BA*, pág. 15)

Berta encara este desafio como o passo que é necessário dar para garantir o lugar de destaque que pretende ocupar na sua carreira profissional e está decidida a dar o máximo do seu esforço já que «ser-se *único*, como se sabe, é estatuto que dá a volta à cabeça de qualquer um» (*BA*, pág. 16). Apesar de se impor a si mesma um «programa tirano» (*BA*, pág. 19), Berta sabe que é nestes desafios que se descobre o que de melhor

de nós está adormecido e que é «a única forma de se alcançar o melhor de nós mesmos» (BA, pág. 19), repetindo para si mesma:

«Afinal o que eu pretendia era apenas perder dez quilos no corpo, cinco papos no rosto, descontar vinte anos na alma e memorizar quarenta páginas de réplicas solitárias que eu havia agarrado com ambas as mãos, para continuar a ser única». (BA, pág. 21)

A busca pelo corpo ideal, tanto nas cinco cantoras como em Berta Helena, tem um princípio profissional na sua base, o que significa que não é a busca pela beleza fútil em prol do narcisismo, mas pela beleza enquanto meio para alcançar um fim e aqui reside a diferença.

Leonardo, o homem-estátua de *O Jardim sem Limites*, para além do papel de submissão a Paulina que desempenha ao longo da obra, personifica igualmente a imagem da estética feminina e a manipulação estética do corpo, ao deixar-se depilar e maquilhar, seguindo as ordens da namorada de que causará maior impacto perante o público durante as suas atuações de imobilidade:

«Ela estava ali a rapá-lo, dizia, só para experimentar se o corpo dele conseguia ou não ficar liso. Paulina explicava que num *performer* a parte atlética não era tudo – ‘E a parte estética? A parte estética é determinante!’ E continuava, rapando, sacudindo a gilete na água, secando-a na toalha, falando sempre. ‘Primeiro, vamos fazer uma experiência com *color-cream* branco, e depois com verde» (JSL, pág. 24)

A beleza, a imagem, é um acessório usado por Leonardo que, ao contrário de Berta Helena, em nada contribui para alcançar o seu objetivo; serve para exibir o papel de marioneta a que se sujeita e até ridiculariza a personagem que acaba por morrer, destacando, assim, a nulidade do seu esforço e a vacuidade dos seus ideais.

O hóspede do Hotel Alguergue, d’*O Cais das Merendas*, que chama a atenção dos locais pela finura dos seus traços físicos, pela delicadeza das suas vestes, destacando-se no retrato efeminado que dele é apresentado por Zulmira Santos e por Paulino Begango, como um homem de imagem cuidada semelhante a uma mulher:

«Para mim era um lindo homem, de perna longa, calça cintada à altura da virilha direita, olhos pestanudos e alongados (...). Os dentes tão afinadinhos, tão regulares, o riso tão polpudo como de mulher sensitiva, mas rodeado de penugem cor de mel, o lábio vermelho sem ser pintado. (...) A camisa também era de seda como se disse, e as mangas estreitíssimas colavam-se aos braços como uma outra pele (...). Também deixava a descoberto o peito, esse não penujado sequer, antes brilhante como de cetáceo recém-nascido. Cetáceo? Parece que se untou com margarina, meus amigos. Disse Paulino Begango. Zulmira tão tão chateada. Quem não sabe que nas boas perfumarias há cremes de corpo chamados de body-milk, quem não sabe?»

(OCM, pp. 145-46)

Podemos concluir que a vaidade associada à imagem, quer do corpo quer dos acessórios exteriores que contribuem para incrementar a beleza física, é uma característica originalmente do feminino. Podemos associar a imagem, a vaidade, a ambos os géneros uma vez que ambos podem assumir o papel de sujeito e objeto deste ideal. A partir das personagens analisadas, a autora transmite-nos a noção de que o culto da imagem nem sempre tem como destinatário o outro, mas o próprio sujeito que também assume o papel de objeto, como é o caso de Susana Marina e as duas amigas de «Rue du Rhône» que foram vítimas do seu narcisismo. Como o belo é associado a bom e corresponde àquilo «que não somente nos agrada, mas que também gostaríamos de possuir», como citámos na abertura deste subcapítulo, podemos alargar este conceito e acrescentar que belo também é aquilo que os nossos olhos têm tendência para captar. As personagens Leonardo e as cantoras integram-se nesta observação visto que ao maquilhar-se e depilar-se (Leonardo) e ao emagrecerem (as cinco cantoras) estão a cumprir certos requisitos estéticos que consubstanciam a teoria do belo necessária para os olhares dos outros.

Contudo, o culto da imagem e, podemos acrescentar, a beleza, não são conceitos a que a autora atribua grande realce porquanto a maioria das personagens que analisámos sofre com a busca por esse ideal, como foram os casos de Susana Marina, Leonardo, Helena, Maria Ema, a cliente do cabeleireiro e Anita Starlet. Podemos afirmar que é mais um aspeto do feminino que não confere o protagonismo às personagens, que não é valorizado, que faz parte dos seus processos de construção num nível secundário. Apenas as duas amigas de «Rue du Rhône» alcançam a sua completude com a aquisição daquele acessório de moda que as faz atingir a perfeição no tocante à sua imagem, redimensionando-as para um domínio a que não tinham acesso. Todas as outras se tornam vítimas da imagem que cultivaram ou derrotadas apesar da imagem por que trabalharam. A autora não privilegia a presença de homens nem de mulheres bonitas entre as personagens que escolhe. A imagem física não é valorizada. Podemos dizer que, sendo um traço do feminino é, de todos os que foram analisados, o mais irrelevante.

No final desta análise, verificámos, então, que o conceito de feminino resulta de um ou vários fatores cumulativos e pode estar presente em homens e em mulheres. As

personagens femininas, por seu lado, podem revelar esses fatores ou não. A obra de Lídia Jorge não destaca um ou outro traço – dependência, insegurança, fragilidade, afetividade ou passividade; a autora não apoia as suas narrativas na mulher feminina, bela ou carinhosa, nem centra os seus enredos no feminino maternal ou emotivo. O que Lídia Jorge nos mostra é uma galeria de comportamentos tipificados como femininos. As personagens de Lídia Jorge podem concretizar o conceito de feminino, desempenhando ações e possuindo traços da personalidade comumente atribuídos ao sexo feminino – a passividade, a dependência, a obediência, o afeto – como também podem possuir características mais próximas do masculino e opostas às anteriores: a rebeldia, a independência, a frieza, o calculismo, numa palavra, a transgressão; outras há ainda que registam uma evolução: inicialmente frágeis e posteriormente seguras e independentes. Isabel Allegro de Magalhães explica esta versatilidade como um saber que vem de dentro:

«É que o leque das formas de estar-no-mundo no feminino é só por si revelador de um conhecimento adquirido por dentro quanto ao ser e ao estar das mulheres: desde as mulheres telúricas, fortes, solitárias e misteriosas (...) às mulheres divididas, intranquilas, ancoradas na reflexão sobre si e o passado (...), àquelas apresentadas como sonhadoras, sempre em busca de outra coisa, de um *ailleurs* significativo (...) às que vivem uma espera passiva e paciente de um tempo diferente (...) às que viajam analepticamente, em contínuo *flash-back*, sem qualquer sentido vislumbrado para o presente (...) às que gostosamente saboreiam o passado que lhes ocupa o presente (...).»³³⁹

Encontramos mulheres que se confinam ao espaço doméstico, arrumando a casa, cuidando dos filhos, enquanto os seus maridos estão ausentes e que, apesar disso, aspiram a uma libertação. Esta é uma atitude de busca e de construção de identidade que é valorizada. A par da libertação, da construção, queremos reforçar a presença da completude que é um conceito em constante mutação, que qualquer ser humano procura. O facto de Lídia Jorge privilegiar as mulheres que a tentam (e conseguem) alcançar permite associar ambos os conceitos: feminino e completude. Tudo aponta no sentido de que a autora pretende dizer-nos que a mulher é aquela que consegue ser completa, plena, procurando libertar-se da sua pequenez e vencer, nem que para isso tenha de abandonar o seu lado pequeno e feminino. Mais adiante, iremos procurar reforçar esta conclusão.

³³⁹ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, pág. 38 (mantivemos o destaque do texto).

A partir daqui, e atendendo ao destaque que se vem notando nesta investigação, depois de equacionadas as linhas de força que determinam a representação do feminino para preencher determinados fins ideológicos, estaremos em condições de abrir uma nova etapa de reflexão, esta especificamente centrada nas personagens-mulheres, encaminhando a nossa atenção para aquelas que apresentam acentuados traços do masculino.

4. Desvios do feminino em personagens-mulheres

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo

Sophia de Mello Breyner Andresen³⁴⁰

Para os habitantes de Vilamaninhos, de *O Dia dos Prodígios*, o acontecimento de maior importância em toda a narrativa e que, de certa forma, é o fio condutor da história, é o aparecimento de uma serpente alada, a partir do que tudo o que acontece passa a ser referenciado como antes e depois da cobra. É Jesuína Palha que toma papel ativo neste episódio, não só pela força que demonstrou ao atacar o réptil como pela autonomia de movimentos e tomada de decisões, não se encontrando dependente de ninguém, antes pelo contrário, mostra um perfil de mulher temida e respeitada com quem não é aconselhável criar inimizades. É ela que relata o episódio com a cobra:

«Quando vi a víbora ceguei [sic] os olhos. Alavanti [sic] a saia, brandi [sic] a cana, uma, duas, três, sete e vinte vezes sobre a cabeça da bicha. Ela era azul, castanha e delgada. Assim. Mas tão comprida como uma cilha, e mexia como água e como o fumo mexem. Parecia um pensamento» (DP, pág. 20);

é ela que anuncia o grande prodígio da serpente alada aos que não viram, orgulhando-se de ter desferido sobre a mesma golpes violentos. Reveste-se de uma atitude própria do masculino, ao desejar um feito que fique para a posteridade, de modo a ficar conhecida por um ato que ninguém na povoação ousara:

«(...) foi aqui que Jesuína Palha matou um animal muito feroz [sic]. Nem homem, nem mancebo conseguiu jamais fazer o que fez essa mulher valente» (DP, pág. 97)

Jesuína critica as Carmas (Cármem Rosa e Carminha Parda) que passam o tempo em casa, entregues às lides domésticas sem colaborarem nos acontecimentos da vila, o que a leva a desprestigiar o trabalho doméstico, passivo, e a valorizar o trabalho da rua, mais ativo:

³⁴⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, «25 de abril», *Obra Poética III*, pág. 195.

«E estas aqui debaixo de telha e à fresca». (DP, pág. 20)

«— Ah suas matronas paridas. Grandes filhas da garça e do avejão. Suas enteadas do diabo. Seres atravessados entre esta vida e a outra. Toda a gente já sabia que enquanto todo o povo deixou de comer e dormir à espera da novidade, vocês dormiam e faziam baracinha como se nada fosse. Aqui acuadas à parede, sem a gente saber como elas entretêm o tempo.» (DP, pág. 166)

Jesuína é uma mulher segura de si e do que tem para dizer, agressiva com as palavras, a quem falta sensibilidade para moderar a linguagem pois não se apercebe do tom ofensivo que imprime ao seu discurso quando se dirige às Carmas:

«Parece que desde as nortadas que aqui ninguém pranta uma fêvera de vassoura. Oh vizinhos, agora de pés entrampalhados. Isto é o sinal próprio do mal das mulheres que abrem a porta a qualquer um. E sendo deste tipo, depois da porta aberta vai um jasus até à cama. A quantos oh Carminha? A quantos tu já deste a pinquinha? E a quantos tu hás-de a dar sem que nenhum te leve?» (DP, pág. 170)

A voz de Jesuína sobressai entre todas, sejam de mulheres ou de homens, aspeto que só por si contribui para realçar o poder, autoridade e domínio que esta personagem exerce em Vilamaninhos. É ela também quem se dirige aos soldados, em nome de toda a vila, inquirindo-os sobre o paradeiro da cobra, única realidade que interessa à população, enquanto as novidades que os soldados vêm anunciar lhes passam despercebidas, pois não as compreendem:

«(...) as vozes são altas, não sendo porém nenhuma nem tão, nem mais poderosa do que a de Jesuína Palha» (DP, pp. 165-66)

«Mas não puderam avançar, porque Jesuína Palha, de um pulo, postou-se em frente. E disse. E a cobra? Os soldados já sentados, e outros de pé, mas todos nos seus lugares, não percebiam a palavra. A cobra? Que cobra? Perguntou o primeiro circunspecto. E Jesuína insistiu. Como é possível que passem por aqui e não expliquem o que se passou nesta terra? Já não falo dos outros sinais, porque vejo que vão de abalada, como se a gente lhes empestasse o ar. Mas da cobra. É forçoso que falem. Senão, morremos todos com a dúvida atravessada na garganta». (DP, pág. 184)

Também Anabela Cravo, de *Notícia da Cidade Silvestre*, é uma mulher que ilustra mais o paradigma masculino do que o feminino. Trata-se de uma mulher muito ativa e segura, que vê a ascensão social como uma meta que justifica todas as etapas intermédias, usando as pessoas em seu redor enquanto lhe forem úteis. Anabela, após ter sido violada pelo padrinho enquanto servia em sua casa, aos quinze anos, exigiu que, em troca do seu silêncio, ele lhe pagasse os estudos, ao que ele anuiu, tendo ficado em casa dos padrinhos desde então. Já em adulta, Anabela vai sempre revelando grande

independência e domínio de si e sobre os outros, usando pessoas como se de objetos se tratassem, desprezando quem não lhe traz contrapartidas e manipulando a seu jeito. Anabela mantém um relacionamento amoroso às escondidas com um homem casado, o padrinho, por interesse, o qual irá prolongar até alcançar os seus objetivos, apesar do desgosto que vai sentindo nessa relação:

«Sim, talvez um dia o deixasse se a vida lhe corresse bem, porque a história com esse padrinho era insustentável.» (NCS, pág. 33);

«Depois o Padrinho, imbecilizado, tinha-lhe oferecido outro frasco de perfume como se ela fedesse. Sempre colónias, desodorizantes, porcarias dessas.» (NCS, pág. 42).

Anabela envolve-se com vários homens, em simultâneo, por interesse:

«Devia e não me enganei, porque cedo comecei a suspeitar que as quintas-feiras afinal não eram partilhadas com Padrinho e Padrinho mas com o Padrinho e uma outra pessoa. (...) Era Anabela Cravo que em vez do Padrinho trazia um Benito Junqueira com outro ritual.» (NCS, pp. 102-103);

« ‘O que eu quero alcançar eu alcanço, Júlia, nem que seja preciso montar um boi na corrida e arrancar-lhe os cornos.’ » (NCS, pág. 207);

deixa-se seduzir pelo Dr. Atouguia, o patrão, e vai-lhe sugando alguns bens que entrega a Júlia (uma televisão vermelha, uma máquina de costura) até se lhe apoderar da casa:

«Ele deve ter gostado da forma como chamei por ele, que foi à cozinha e disse-me. Pronto, leva [a televisão], mas não partas. Nunca mais a verás, meu rico, faz-lhe adeus que aqui vai para a Júlia» (NCS, pág. 109).

O próprio relacionamento que vive com a amiga é baseado em interesse. Ela exige o ateliê de Júlia para os seus encontros amorosos, não obstante tratá-la com frieza ou agressividade; fá-la sentir-se culpada quando Júlia recebe visitas no seu ateliê, porque lhe inviabiliza os encontros; exerce uma atitude de quase posse por um espaço que não é seu:

«... quem não gostou da mudança foi Anabela Cravo. Era ali que ela e o Padrinho se encontravam às escondidas do mundo, quinta sim, quinta não, e preferia por certo imaginar durante a quinzena inteira que aquele espaço se mantinha inviolável.»
(NCS, pág. 74);

decide afastar-se de Júlia e do filho para sempre com o pretexto de que lhe dão azar:

« ‘Sim, quer dizer isso mesmo. Decidi no momento em que vi o puto.’ (...) ‘Quer dizer exactamente isso porque acho que tu e os teus móveis me dão azar.’ » (NCS, pág. 213)

e chega a advogada do Ministério Público entre «uma bateria de secretárias e secretários, uns e outros com voz de água chilra, a perguntar quem fala, e que nome, e

que morada, e que etcétera», (NCS, pág. 339), tornando cada vez mais difícil qualquer aproximação de pessoas de um outro nível, como é o caso de Júlia que, fiel e dedicada à amiga como sempre foi, vencida pela saudade, tenta procurá-la vezes sem conta. Quando Anabela anui em encontrarem-se, fá-lo para se autoafirmar como ser superior que é, para se vangloriar da barreira da miséria que ultrapassou e para manipular mais uma vez Júlia a manter o seu estatuto servil para que ela possa elevar-se no pedestal sem perturbações. Anabela assume que os poderosos precisam dos fracos e vice-versa, num ciclo que se repete, e que cada um se deve sujeitar e resignar ao relevo que detém na sociedade ou no grupo que ocupa:

« ‘Talvez o bem e o mal se misturem em frascos comunicantes e quanto mais uns descem mais outros têm de subir para a coisa se equilibrar!’ » (NCS, pág. 346)

e mostra a Júlia como todo o passado da amiga foi encenado por si própria, ao comprar-lhe as bonecas de pano que ela durante meses produziu na ilusão de que havia clientes que as apreciavam e compravam, transmite-lhe a frieza de como o dinheiro pode comprar a alegria própria ou alheia, fazendo-lhe sentir a pequenez da existência de Júlia, incapaz de fazer face à autonomia e capacidade de manipulação desta mulher oportunista e interesseira que é Anabela:

« ...percebia-se perfeitamente que uma nova raça, um outro sexo e uma outra natureza se anunciava em Anabela Cravo como se a Terra se movesse para dar à luz uma outra espécie de pessoa. » (NCS, pág. 352).

É esta capacidade de manipulação das pessoas que faz Anabela adaptar-se ao jogo social e sair vencedora, já que, para ela, tudo é um meio para alcançar um fim e, por estar tão bem adaptada e integrada nesta filosofia, encara o dia-a-dia como uma chantagem que os mais fortes exercem sobre os mais fracos:

«Se ainda ninguém tinha dito, dizia-o ela – que a política era um complexo de Freud, a maternidade um erro de contas, o amor uma troca de hálitos e a pesquisa como o saber, apenas um latejo de ténporas. Tudo afinal mesquinhos sopros sem altura, ainda que se alcançasse através deles o bem-estar e a glória pública». (NCS, pp. 57-58)

O seu espírito calculista e oportunista, baseado no interesse e nos benefícios que as pessoas com quem convive lhe trazem, é explicado por Alain Braconnier como uma característica masculina:

«As amizades masculinas baseiam-se, em grande medida, em interesses comuns, as amizades femininas em sentimentos comuns.»³⁴¹

³⁴¹ Alain Braconnier, *O Sexo das Emoções*, pág. 137.

Paulina é outra das personagens-mulheres em quem impera a autonomia, a liderança, a autoridade, características que são exercidas sobre Leonardo, que fazem acentuar a racionalidade e objetividade desta personagem feminina. É ela a única personagem-mulher daquele grupo de jovens que procura viver independente dos pais, mas é ela a líder do grupo. É ela que gere e planifica os treinos, as horas, a duração das atuações do homem-estátua, agredindo verbalmente quando é questionada ou contrariada:

«(...) dispensou o performer de actuar naquele dia, mas não o treino no solo, do qual constavam as asanas, seguidos de exercícios respiratórios e de relaxamento muscular, passando depois às técnicas psicomentais (...).» (*JSL*, pp. 86-87)

« ‘Quartos de hora que bem podem ser para trás, ouviste? Por que diabo é que tem de ser sempre para a frente? Porquê? Não me dirás?’ Mas Paulina a isso só podia responder o que pensava – ‘Fraco, mole e fraco nunca vais contracenar com o Buggiani. Desaparece, desaparece, mete-te no teu quarto e deixa-me.’ Paulina entrava no seu próprio quarto, fechando-se com estrondo». (*JSL*, pág. 89)

Inicialmente motivado para permanecer imóvel o tempo suficiente que lhe permita vir um dia a trabalhar com Paolo Buggiani nos Estados Unidos da América, Leonardo é incentivado posteriormente pela sua *partner* para ultrapassar o recorde da imobilidade, denotando-se o espírito empreendedor e liderante desta mulher:

«(...) tu podes, se quiseres, constar de livros que circulam por todo o mundo. Mas só podes se quiseres...» (*JSL*, pág. 173)

« ‘Um *record* desses tem de ser batido diante de testemunhas, num espaço coberto e acompanhado por médicos. E as câmaras ali a apontar. Eu trato de tudo. Aceitas ou não aceitas?’ - perguntou ela. » (*JSL*, pág. 189).

Outra personagem-mulher com forte espírito de liderança é Gisela Batista de *A Noite das Mulheres Cantoras* que, não tendo uma voz com potencial, possui grande conhecimento dos bastidores do mundo da música e da fama para além do suporte financeiro que lhe chega através do padrasto, o sr. Simon. Gisela é a mentora, a *maestrina*, daquele grupo de cantoras, para quem os meios justificam os fins, mostrando-se indiferente à violação de princípios de ética, como sucede quando exige que as letras de Solange não sejam assinadas por ela, mas por Capilé, o compositor das músicas. Gisela permite que Solange assine algumas das letras mas sob pseudónimos masculinos. Nestas duas exigências se, por um lado, se encontra a falta de ética da líder, por outro, verifica-se a anulação da identidade das pessoas que com ela trabalham e, por outro lado ainda, distingue-se um rebaixamento da condição feminina por falta de

credibilidade. Gisela coloca-se ao lado da perspectiva machista da sociedade, desvalorizando o papel das mulheres em situações de relevo:

«Disse que afinal a maior parte das pessoas eram seres sem causa, e de entre esse vasto número de entes vivos que vagueavam dum lado para o outro, sem plano nem projecto, incluíam-se sobretudo mulheres. (...) A culpa era de cada mulher em concreto, e de todas no seu conjunto. A causa estava na nossa abulia. Não tínhamos a noção da palavra dada, nem sentido de cumprimento, nem força, nem coragem, porque as mulheres não tinham outro objectivo para além de entregarem o corpo, cumprirem o ciclo da reprodução e por aí ficavam, ainda que muitas fingissem o contrário.» (NMC, pág. 128)

«Gisela pediu-me ainda que usasse nomes de homem para as letras que eu não iria assinar. Ela pensava que sendo uma banda de cinco mulheres iríamos precisar de um suporte masculino de retaguarda bem forte. (...) Cinco mulheres no palco, um exército de homens por detrás e que essa proporção ficasse bem vincada.» (NMC, pág. 210)

A superioridade e o poder de Gisela chegam ao ponto de proibir os relacionamentos amorosos, para que todas se possam concentrar apenas no projeto musical, e de se disponibilizar para pagar a antecipação do parto de Madalena Micaia, previsto para a data em que foi agendada a apresentação do espetáculo do grupo:

« ‘A partir daquela porta, não há mais cuidados, eles têm de ficar lá fora, além...’ » (NMC, pág. 73)

«A certa altura disse-nos mesmo que entre nós não haveria mais amores, nem pancadarias, nem acasalamientos, nem sonhos. Sublinhou. Disse que todos os nossos sonhos teriam de estar colocados nas pautas que estavam pousadas sobre a tampa do piano.» (NMC, pág. 134)

«Você pergunta pela doutora Aguiar e diz que vai da minha parte que ela, nessa altura, já sabe que você precisa de entrar em trabalho de parto.» (NMC, pág. 198)

Gisela é uma mulher ambiciosa, metódica e racional, que planeia e organiza as etapas do seu projeto cuidadosamente e que recorre às outras quatro mulheres para complementarem aquilo que ela não possui. Assim, à capacidade de gestão e ao poder económico (Gisela) associam-se as vozes (as manas Alcides e Madalena Micaia), as letras das músicas (Solange), a coreografia (João de Lucena), as composições musicais (Capilé, Julião e Saldanha), o guarda-roupa (figurinista), tudo sob o comando de Gisela Batista:

«Queremos encantar pessoas, milhares, milhões de pessoas. Queremos ser maiores do que cada uma delas e do que todas no seu conjunto, queremos ter uma habilidade que elas não têm. (...) Queremos fazer amor com o mundo, entregando-lhe a nossa música e recebendo em troca tudo o que o mundo tem para nos dar.» (NMC, pp. 60-61).

Nesta relação de subordinação que se estabelece entre as quatro cantoras e Gisela está visível o reconhecimento da autoridade que emana da sua figura e personalidade. Apenas a João de Lucena ela atribui autoridade para decidir, atendendo ao percurso profissional do coreógrafo, todavia essa submissão é aparente e pontual, pois tudo funciona como se de marionetas se tratassem, movendo-se sob os cordelinhos que Gisela manipula:

«Mas porque exercia um poder tão extraordinário aquela mulher, sentada num banco dum piano, trajada com uma indumentária asséptica?» (NMC, pág. 59)

«Como de costume, mantínhamo-nos em silêncio, ouvindo a nossa mentora falar das suas expectativas» (NMC, pág. 110)

«Verificava que o comportamento de Gisela se tinha alterado com a chegada do coreógrafo. Via-o pela forma ansiosa como a *maestrina* se submetia ao menor dos seus gestos (...) ela submetia-se-lhe como se alguma coisa que dele emanava a cegasse.» (NMC, pp. 124-25)

Por fim, Gisela consegue triunfar sozinha no mundo da música, pois, mesmo após o final da banda, ela triunfa como cantora, como nos dá conta a «Noite Perfeita», desfazendo a fama que inicialmente ela detinha junto daqueles que a conheciam, como era o caso de Murilo:

«(...) uma cantora de cabaré ardilosa, capaz de ir desencantar jovens sopranos às salas do Conservatório para tentar limpar o seu percurso mundano e ganhar a credibilidade que não merecia.» (NMC, pág. 53).

O triunfo de Gisela sente-se igualmente quando, ao fim de vinte e um anos, a partir do presente em que a analepse decorre, Solange recorda um dos espetáculos da *maestrina* a solo a que ela assiste da plateia, o que mostra que se há uns que perdem, outros há que saem vitoriosos:

«Ao fim e ao cabo, porque as pessoas não valem nada, não são nada. Mesmo depois de uma vida intensa, e donas de uma boa voz, as pessoas podem desaparecer de um dia para o outro sem deixar rasto. Ou deixam um rasto que ninguém consegue ver.» (NMC, pág. 228).

Felícia Mata, a matriarca da família cabo-verdiana que, simbolicamente, representa o esbatimento das fronteiras étnicas, é um exemplo muito claro da capacidade de liderança. Apesar de nas sociedades africanas a mulher deter, socialmente, um poder superior, analisamos esta personagem-mulher tal como todas as restantes: à luz dos conceitos do feminino. Nesta personagem encerram-se a

racionalidade, a rapidez de raciocínio face aos obstáculos, a objetividade, a determinação, sendo ela a voz de comando da família Mata, a quem todos (homens e mulheres) obedecem:

« ‘Despacha-te, Domingos, és tu quem vai levar a moça à família...’ » (VAG, pág. 79)

« ‘Vais tu porque és mais rápido para perceber e tens mais palavras para falar. Não discutas, és tu mesmo quem vai entregar a pessoa aos seus, e acabou...’ //(...) ‘Além disso, tu perdes uma hora, tu perdes duas horas, tu perdes três, tu perdes o que tens de perder. Muito mais perdeu Nosso Senhor Jesus Cristo, que perdeu a vida pela Humanidade inteira, e só se queixou uma vez. E tu só perdes quanto mais uma hora e meia.’ » (VAG, pp. 80-81).

Ela dita as ordens e não permite argumentos, ela percebe imediatamente que os pacotes que descobriu atrás de uma parede contêm droga assim como depreende que os quatro homens que visitam a Fábrica Velha querem apoderar-se do terreno, correndo atrás deles com os papéis do contrato na mão:

« ‘Senhores, vejam, temos tudo legalizado. Tudo em dia, tudo em ordem. O contrato firmado, tudo cumprido...’ » (VAG, pág. 321).

Felícia tem sonhos em que ocupa o papel de homem como sendo o seu eu interior a autoproclamar-se o chefe de família:

«Tinha contado isso, ao pequeno-almoço. Os filhos estavam presentes e todos acharam que, ao fim e ao cabo, o que a mãe queria era mandar ainda mais do que mandava, de tal modo que se imaginava homem.» (VAG, pág. 316)

«Entretanto, Felícia Mata tinha voltado a sonhar que era homem e estava sentado, sentada, balouçando-se na água» (VAG, pág. 331).

Destacámos estas personagens por evidenciarem comportamentos de comando, de liderança, por não se deixarem submeter, exibindo a sua determinação perante si e os outros, ou seja, por apresentarem um perfil mais masculino do que feminino, o que vai contribuir para a tese que iremos concluir.

Curiosamente, encontramos pares de personagens nas obras de Lúcia Jorge que dão voz à dicotomia masculino/feminino, sendo personagens-mulheres ou personagens-homens, sem que haja correspondência entre mulher-feminino e homem-masculino. Reparemos, então, nos pares em que tal é possível detetar, colocando em primeiro lugar, o elemento do par que representa o masculino: Jesuína/Branca Volante; Anabela/Júlia;

Eva/Helena; Paulina/Leonardo; marido/Lúcia; Isabela/Ismael; Gisela Batista/Solange... Esta dicotomia corresponde a uma vontade narratológica de dar a conhecer comportamentos, mentalidades e valores em termos do masculino e do feminino. No entanto, também registamos a presença de personagens que reúnem em si a dicotomia, como as que vamos analisar de seguida.

Branca Volante é uma das personagens que inserimos nos dois tipos de figuras femininas representadas, as que concentram em si paradigmas do feminino e do masculino. Esse facto aponta para a ideia fundamental de evolução que nos interessa considerar – a complementaridade e simultaneidade de características femininas e masculinas em cada indivíduo. De facto, Branca constitui uma mulher que evolui pois consegue libertar-se das formações discursivas patriarcais do marido que a convertiam em objeto, mediante a construção de uma nova tipografia discursiva que a transforma em sujeito, um sujeito com capacidade para denunciar e subverter o sistema hierárquico de valores imposto pelo discurso patriarcal salazarista, evoluindo do estatuto de personagem secundária para principal – trata-se de uma nova Hera diametralmente oposta a Lúcia, do conto «Marido» in *Marido e Outros Contos*.

Isabela, protagonista de «Miss Beijo» inserido na coletânea *O Belo Adormecido*, é uma adolescente de catorze anos reveladora de um perfil de maturidade ao nível da idade adulta por contraste com o irmão Ismael, seis anos mais velho do que ela. Inicialmente apresentada como uma jovem na sua inocência, encara os comportamentos sexuais dos adultos como vergonhosos com os quais não se identifica:

«Mas despir-se uma rapariga era como o outro, era um momento, acontecia por um instante, um pedaço de tecido a menos, nada mais. Agora beijar alguém na boca, sentir a boca dum homem na boca duma pessoa, uns lábios, uns dentes, uma língua, uma barba, essa imagem repugnava-lhe só de imaginar» (BA, pág. 155).

Porém, a necessidade fá-la mudar de ideias e apercebe-se de que, servindo de objeto sexual, pode angariar a ajuda financeira de que a família carece naquele momento, aceitando concorrer a um concurso de beijos. É aqui que ela corporiza o feminino que existe em si, ao exhibir-se vestida e maquilhada de forma provocante para a sua prestação no concurso com um homem que lhe foi atribuído como par. A sua beleza imaculada chama a atenção entre o grupo das restantes participantes e ela sente que é alvo do interesse dos homens que a observam e que irão julgar o seu desempenho:

«E pela primeira vez foi assaltada pela fantasia de que se beijasse bem, talvez pudesse arrecadar os duzentos e cinquenta mil escudos, mais todo o resto, e assim voltaria de madrugada com um molho de notas que entregaria a Ismael, e a vida continuaria (...)»
(BA, pág. 168)

Nos bastidores desta sua decisão encontra-se a inação, apatia, fraqueza psicológica do irmão que não consegue superar a frustração de não lhe terem pago o ordenado e devido a isso colocar a sobrevivência da família em risco. Ismael interioriza a sua angústia, a sua humilhação, é apresentado como um animal enjaulado e ferido, cuja raiva pode incidir em qualquer pessoa que lhe faça frente, tal como uma fera a quem roubaram uma cria:

«E como ela caminhasse no seu encalce, ele abria a porta e atirara-se contra as paredes e os móveis da entrada, sem poder articular palavra, rodopiando sobre si, surpreendido e desorientado. (...) É que lhe deviam o salário de três meses inteiros e não lhe tinham pago. Ainda por cima, haviam pago a toda a gente, menos a ele. (...) E Ismael recomeçara a andar dentro de casa, dando passadas de fera enjaulada. (...) Enfurecido, Ismael abria os braços diante da janela da casa pequena. (...) Ismael virara-se e desferira um soco no parapeito da janela, tão alto que fizera surgir a avó, surpreendida. ‘Eu mato-os! Eu mato-os!’» (BA, pp. 159-160)

Isabela denota uma capacidade de luta muito superior à do irmão, recusa-se a submeter-se à precaridade da vida e ao derrotismo e procura encontrar soluções, incitando o irmão a procurar outro trabalho:

«‘Reage!’ – gritou ela. ‘Faz qualquer coisa! Uma pessoa nunca deve ficar parada, deve mexer-se e agir.’» (BA, pág. 162)

Ao constatar que o irmão permanece parado à porta do café onde costumava jogar *snooker* ou deitado na cama como uma coisa sem vida, não se alimentando e numa tristeza profunda, Isabela decide participar no «*Grande Concurso Miss Beijo Dourado, Disco-Bagdad*».

«Afinal Ismael não tinha saído, não queria comer, não queria dizer nada, só queria pensar, pensar, e queria também que Isabela não se movesse de mais, nem falasse muito, pois ele não possuía palavras para lhe responder.» (BA, pág. 162)

«O irmão ainda se encontraria diante da casa dos matraquilhos? Curvado, incapaz de reagir à adversidade? Sabia que sim. Ismael não se conformava e agora ela tinha receio de que o mar o chamasse e ele se deixasse levar pelas ondas baixinhas, como um lago triste.» (BA, pág. 166)

«Permaneceu inerte, entregue à superfície da cama como se estivesse morto. Morto, sim, via o seu irmão morto pelo acontecimento, roubado por dentro como uma casa esvaziada.» (BA, pág. 169)

O olhar que lhe dirigimos não é de piedade pelo facto de ser um objeto de prazer para os homens que a observam, uma das muitas mulheres exploradas pelo olhar

masculino, mas de admiração pela sua força interior e pelo incentivo que pretende transmitir não só ao irmão como aos outros homens que pensam usá-la como um objeto e que ela faz questão de se afirmar com um Não.

Isabela não só foi a vencedora do concurso como se mostrou detentora de uma personalidade contrastante com a sua pouca idade e sexo, na medida em que ameaçou os promotores do concurso quando se apercebeu de que não lhe queriam pagar e mostrou-se determinada a enfrentá-los até que cumprissem a sua parte do acordo. Aquele prémio representava o exemplo de luta que ela queria transmitir ao irmão, como se se tratasse de um adulto/pai a servir de modelo a uma criança/filho:

«Eram sete da manhã desse sábado e Isabela não queria sair sem o prémio de quatrocentos e vinte contos em *cash* puro, dinheiro vivo, nota a nota, escudos sobre escudos, acumulados uns sobre os outros, como lhe tinham dito. (...) Todos haveriam de saber. Ela não era como o irmão Ismael, ela sabia que neste mundo havia justiça, ela sabia que se falasse alto haveria de chamar alguém que lhe fizesse justiça, ela queria mostrar isso mesmo ao irmão.» (BA, pp. 172-73)

«Entregou o envelope ao irmão. Isabela tremia, sabendo que oferecia ao irmão alguma coisa muito mais preciosa do que o dinheiro contado.» (BA, pág. 174)

Apesar de Isabela ter deixado brotar o seu lado corajoso, determinado e seguro (a sua faceta masculina a sobrepor-se à feminina), não conseguiu transmitir o modelo ao irmão; antes pelo contrário, Ismael captou uma visão distorcida do modelo apresentado e a luta que Isabela encetou no sentido de ultrapassar a derrota foi interpretada pelo irmão como a necessidade de se afirmar através da vingança, matando o encarregado da obra responsável pelo não pagamento do ordenado. A racionalidade de Isabela, outro aspeto do masculino, sobrepôs-se à irracionalidade de Ismael.

Com o exemplo desta personagem podemos inferir, mais uma vez, que é a capacidade de superar as limitações que o feminino detém a que a autora dá destaque e, igualmente, nos apercebemos da necessária separação a estabelecer entre feminino e mulher, uma vez que foi a personagem-homem quem melhor ilustrou a passividade, a fraqueza, a insegurança, carateres do feminino neste conto.

A partir do leque de personagens escolhidas para este capítulo conclui-se que o masculino é o fator exaltado, visto que todas elas (mulheres) foram personagens ganhadoras à exceção de duas em quem o peso da etnia se tornou predominante –

Milene e Felícia – e por essa razão sucumbiram face ao domínio exterior. Não sendo os fatores culturais os que pretendemos explorar, ficamo-nos por aqui nesta conclusão.

Se a leitura do feminino até agora empreendida parece valorizar a categoria narrativa personagem e, em particular, a feminina, cabe-nos agora analisar outro signos narrativos de contornos femininos que se inscrevem nas obras jorgianas e que se inserem nessa estratégia narratológica conjunta de conceber o feminino: o espaço e o tempo.

5. O conceito de feminino no espaço narrativo – do espaço-útero ao espaço-mundo

Porque o meu Reino fica para Além!
Porque trago no olhar os vastos céus,
E os oiros e os clarões são todos meus!
Porque Eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!

Florbela Espanca³⁴²

Uma passagem de olhos pelos títulos de Lília Jorge deixa-nos perceber a frequência com que são utilizados espaços para nomear as suas obras, os quais funcionam, em sentido literal ou metafórico, para realçar a importância do espaço como cenário: *O Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), *A Costa dos Murmúrios* (1988), *O Jardim sem Limites* (1994), *O Vale da Paixão* (1998) e *Praça de Londres* (2008). Outros títulos há que mesmo não referindo locais deixam-nos subentender espaços através de vocábulos específicos (vento, gruas, sombra): *O Vento Assobiando nas Gruas*, *Combateremos a Sombra*. Se bem que todos eles sejam espaços abertos, amplos e públicos (cais, cidade, costa, jardim, vale, praça), é na esfera do privado que a sua simbologia é mais acentuada, não só porque alguns deles são espaços metafóricos (não existe nenhum jardim nem nenhum vale nas obras que contêm esses signos como título, é o interior das personagens que é representado, o seu percurso individual, num caso por não conhecer limites – *O Jardim sem Limites* – e no outro por ser dominado pelo sentimento/paixão – *O Vale da Paixão*) como também por servirem de cenário e de testemunha do crescimento das personagens que neles se movimentam, como é o caso de Júlia Grei (*Notícia da Cidade Silvestre*) ou Eva Lopo (*A Costa dos Murmúrios*), tal como fizemos referência em capítulo próprio (cf. capítulo 2.1. «Da insignificância à maturidade através da desmemória – Mnemosines atuais», pp. 95-106 e 122-130).

Deixando os títulos de parte e atentando nos espaços fulcrais das suas obras, reparamos que existem lugares concretos, definidos, específicos: a aldeia Vilamaninhos, de *O Dia dos Prodígios* (1980); o Hotel Alguergue, de *O Cais das Merendas* (1982); o Hotel Stella Maris, de *A Costa dos Murmúrios* (1988); a Casa de Leborão, de *A Última*

³⁴² Florbela Espanca, «Versos de Orgulho», *Charneca em Flor. Sonetos de Florbela Espanca*, pág. 8.

Dona (1992); a Casa da Arara, de *O Jardim sem Limites* (1994); a casa de Valmares, de *O Vale da Paixão* (1998); a Fábrica Velha, «o Diamante», de *O Vento Assobinado nas Gruas* (2002); a Casa Paralelo, de *A Noite das Mulheres Cantoras* (2007); o edifício Goldoni onde se situa o escritório do dr. Osvaldo Campos, de *Combateremos a Sombra* (2011)e, ainda, outros espaços facilmente identificáveis como a zona da Baixa de Lisboa presente n´*O Jardim Sem Limites* (1994); alguns locais de Lisboa retratados em *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), em *Combateremos a Sombra* (2011) e em *Os Memoráveis* (2014); os espaços urbanos de *Praça de Londres* (2008), livro de contos que, por privilegiar espaços claramente identificáveis, ganhou o subtítulo *Cinco Contos Situados*.

Começemos pela observação dos grandes espaços presentes nas obras e vejamos como eles refletem a condição do feminino no tempo diegético representado, pela identificação que é possível estabelecer entre eles. Assim, Vilamaninhos e Valmares, por exemplo, são espaços centrais de três romances (*O Dia dos Prodígios*, *O Vale da Paixão* e *O Vento Assobiando nas Gruas*) e, apesar de criados pela imaginação da autora, constituem projeções de modelos de feminino que privilegiam a tristeza, a estagnação, a submissão à lenda e às crenças populares, o anacronismo e a inexistência de vida (= passividade). A estes espaços podemos associar a localidade ao sul de Portugal que serve de cenário ao conto «A Instrumentalina» (*Marido e Outros Contos*) e a cidade da Beira de *A Costa dos Murmúrios* que representam a circunscrição das personagens a um espaço para onde foram forçadas a mudar-se e que é controlado pelo poder masculino, respetivamente o avô e os maridos (= dependência).

Vilamaninhos, Valmares e a «nesga de campina ao sul do meu país», sendo espaços rurais, são também símbolo de uma mentalidade que é vítima da autoridade da figura patriarcal. Pássaro Volante, Francisco Dias, Ana Mata e o avô da narradora de «A Instrumentalina», os elementos mais idosos e os patriarcas/matriarca das famílias centrais destes textos, são exemplos do conservadorismo, da inadaptação a novas realidades e da censura face a ideias inovadoras ou simplesmente diferentes. Os maridos oficiais do exército, que arrastaram as esposas consigo enquanto se encontravam em missão, impondo comportamentos e exigindo posturas, ilustram o fechamento, a reclusão, a que as mulheres eram votadas. Daí que possamos afirmar que esses espaços são propícios a personalidades passivas, inseguras, dependentes e obedientes, sendo todas estas características do feminino.

A metáfora de libertação que passa por essas localidades com as figuras de Walter e do tio Fernando, conotados com pássaros (respetivamente de *O Vale da Paixão* e «A Instrumentalina» in *Marido e Outros Contos*); o aparecimento da cobra que voa (*O Dia dos Prodígios*), representando a fuga ao sofrimento, à miséria e ao despotismo vigente; o revolver do solo pelas gruas (*O Vento Assobiando nas Gruas*), sugerindo a possibilidade de alteração, renovação, de comportamentos; as mortes por metanol (*A Costa dos Murmúrios*), que conduzem à revelação da verdade oculta e ocultada deliberadamente, encontram reflexos nas personagens dessas obras que se deixam impulsionar por esses ideais e que encontram o caminho para a liberdade: Branca Volante, a filha de Walter, a sobrinha do tio Fernando, Milene e Eva Lopo. Estas personagens veem a sua fragilidade e insegurança transformadas em determinação e independência, evolução de que já demos conta. Com isto, pretendemos reforçar a transformação que se opera em espaços inicialmente passivos e que, com o crescimento das personagens que neles evoluem, se transformam em locais ativos, enérgicos, vivos. Podemos dizer que esses espaços, inicialmente metáforas do feminino pelo silêncio, estagnação, dependência e passividade, se *masculinizam* tal como aconteceu com as personagens.

Porém, não se regista apenas a transformação de comportamentos desempenhados pelas personagens nos espaços ditos conservadores, pois também a mudança física de espaço que a personagem escolhe para viver é reveladora de aquisição de autonomia, liberdade, crescimento. A narradora de «A Instrumentalina», por exemplo, opta pelo abandono da casa de família, um espaço sombrio, enclausurante, habitado por traições e estratégias de engano entre os elementos da família, uma casa em decadência, sem esperança, sem sonho, coincidente com o retrato de Portugal antes da revolução de setenta e quatro:

«... tínhamos ocupado o quarto da abóboda, o que dava para trás, o mais sombrio. [...] numa casa grande demais para se viver» (*MOC*, pág. 82)

«A sua imobilidade [do avô] possuía alguma coisa de fatal que enchia a casa, conferindo-lhe uma sombra de prisão.» (*MOC*, pág. 85),

e parte para a cidade de Toronto, onde a vamos encontrar no início da ação do conto, um local suficientemente transparente e permeável às recordações que a deixa ver a instrumentalina, que ela continuamente recorda mas como que em diferido, sem ter o espaço original como cenário de vivência:

«O bar do Royal York Hotel, alimentado às sextas-feiras por bêbados distintos caindo sobre as mesas muito antes da meia-noite (...) mas não suficientemente opaco para não deixar que a Instrumentalina deslizesse sobre a estrada dum outro território. (...) A porta de vidro permitia que dali (...) pudesse ver quem saía e quem entrava».
(MOC, pp. 78-79)

Passemos um olhar breve sobre mais algumas personagens que permitam verificar que a escolha dos espaços se encontra diretamente relacionada com as atitudes: Jesuína Palha, d'*O Dia dos Prodígios*, surge sempre pelas ruas de Vilamaninhos e é sempre no exterior que a vemos falar e agir – confirmação da autoridade; Eva Lopo, d'*A Costa dos Murmúrios*, recusa viver confinada ao espaço que o marido escolhe e, ao contrário, de Helena, que não sai do quarto, Eva vive livremente pelas ruas da cidade, relacionando-se com pessoas de dentro e de fora do meio militar – reforço da sua autonomia; Júlia Grei, de *Notícia da Cidade Silvestre*, encontra no bar *Together/ Tonight* a possibilidade de exteriorizar o seu conflito interior e é fora do espaço-casa, no diálogo com o narratário com quem se encontra nesse espaço que uma parte do seu crescimento ocorre – conquista de confiança; a filha de Walter, d'*O Vale da Paixão*, decide viajar à Argentina para espalhar as palavras magoadas que guarda há muito no seu interior e é no bar Los Pájaros que culmina o seu processo de libertação interior – afirmação da racionalidade; Isabela, do conto «Miss Beijo», em *O Belo Adormecido*, é fora do espaço-casa, na rua e na discoteca, que encontra a solução para a situação familiar que ela se propõe remediar, sujeitando-se a comportamentos que justifiquem os seus fins – assunção da coragem.

Uma análise mais atenta pelos espaços concretos e definidos permite-nos concluir que existem espaços interiores notórios e fulcrais em cada uma das obras da autora, os quais são maioritariamente, mas não em exclusivo, focalizados nas personagens-mulheres, já que são estas geralmente as protagonistas: casa do casal Volante – Branca Volante (*O Dia dos Prodígios*); Hotel Stella Maris – Eva Lopo (*A Costa dos Murmúrios*); bar *Together/ Tonight* – Júlia Grei (*Notícia da Cidade Silvestre*); Casa da Arara – Leonardo (*O Jardim sem Limites*); A Casa do Leborão – Engenheiro Geraldês (*A Última Dona*); Casa de Valmares – filha de Walter (*O Vale da Paixão*), Fábrica Velha - Milene (*O Vento Assobiando nas Gruas*); Casa Paralelo – Solange (*A Noite das Mulheres Cantoras*), Edifício Goldoni – professor Osvaldo (*Combateremos a Sombra*).

Estes dois elementos – espaço interior e mulher – encontram-se interligados nas palavras de Allegro de Magalhães que regista a relação entre ambos como algo comum ao feminino:

«(...) a casa como lugar de passagem do tempo, carregada de memórias, local secreto, de uma intimidade quente, quase uterina, onde o presente decorre e onde sobretudo o passado permanece, vivo nas coisas que dele falam, que o evocam pela varinha de condão de qualquer cheiro ou de qualquer toque. (...) este lugar central que é a casa funciona metonímica e metaforicamente como lugar de escrita e do corpo das mulheres».³⁴³

Estes espaços interiores remetem para o tempo parado que Allegro de Magalhães apontava como simbólico do feminino, propício à introspeção e reflexão interior, por oposição aos exteriores, equivalentes à noção de viagem correspondente ao masculino.³⁴⁴

Esta estreita interligação – espaço interior-mulher – encontra raízes no contexto sócio-político que se viveu até ao início do século XX, tempos em que cabiam à mulher as ocupações relacionadas, direta ou indiretamente, com a casa. Ao homem era concedido o domínio do amplo espaço exterior, enquanto que a mulher ficava mais próxima do ambiente íntimo ou doméstico. Allegro de Magalhães considera que esta ideia se enraizou no nosso imaginário, concetualizando a distinção entre os géneros: «os homens partiam e as mulheres ficavam».³⁴⁵ As mulheres, portanto, são as que ficam e esperam, estabelecendo a ligação com o passado e com o futuro; os homens são os que saem e vivem o tempo que flui, o que remete para a escrita feminina, como já analisámos, porque o tempo feminino é diferente do tempo masculino. É assim que na ficção feminina se pode falar de um tempo parado e na ficção masculina de um tempo fluente.

Enquanto espaço interior, a casa sempre foi tida como um espaço de enclausuramento e refúgio, sendo também símbolo de proteção de um mundo exterior pouco sensível à mudança. Se nos lembrarmos que a nossa primeira *casa* foi o útero, o

³⁴³ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, pp. 36-37.

³⁴⁴ «Será que a ficção feminina está (...) virada para a memória (...) enquanto que a masculina mais se interessa pela Viagem, pela deslocação no espaço, real ou metonímico? Um tempo metafórico (o das mulheres) e um tempo metonímico (o dos homens)...?» (Isabel Allegro de Magalhães, *No Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*, pp. 8-9).

³⁴⁵ Isabel Allegro Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, pág.189.

nosso primeiro microcosmos, podemos facilmente associar-lhe esses conceitos de refúgio e proteção. A casa, como espaço fechado e espaço de intimidade, ilustra bem a circunscrição da mulher a este espaço físico, a que tem sido confinada ao longo dos tempos: espaço das mulheres, onde estas construíram a sua identidade, no enclausuramento e no refúgio face ao mundo exterior. O *Dicionário de Símbolos* refere que a «casa é também um símbolo feminino, no sentido de refúgio, de mãe, de protecção, de seio maternal»³⁴⁶.

Logo, as questões das lides domésticas, em que a mulher ocupava o tempo e a vida, vão servir como temáticas desenvolvidas especificamente na literatura feminina. O tema da casa é recorrente nas obras de Lídia Jorge e a centralidade que é dada à casa nos romances é também, na opinião de Allegro de Magalhães, uma temática própria da ficção feminina.³⁴⁷ Todavia, a casa foi a impulsionadora das transformações da sociedade atual, já que as mulheres quiseram confrontar-se com o exterior e sair do silêncio em que estavam aprisionadas, denotando-se o objetivo de dar voz às mulheres que, durante séculos, ficaram silenciadas no espaço fechado, doméstico.

Na obra de Lídia Jorge, encontramos as mulheres de *O Dia dos Prodígios* em casa, dedicando-se a atividades domésticas típicas, como limpar ou bordar. Ao longo das quatro páginas iniciais do romance, assistimos a Carminha a lavar as janelas:

«Carminha parecia fazer adeus, mas apenas lavava janelas. Um pano branco na mão. O braço adejando de encontro ao vidro. Alguidarzinho ajoujado de espuma cremosa, um alguidar maior de pura água macia.» (*DP*, pág. 11)

A janela permite a contemplação da paisagem feita no interior da casa e pode ser vista como um símbolo, desempenhando uma importante função na narrativa e na compreensão da personagem. Isabel Allegro de Magalhães destaca que este ato de Carminha é simbólico já que indicia a tentativa da jovem se dar a conhecer ao exterior:

«Porque a janela que se limpa vai deixar ver para fora e deixar que se veja para dentro também, mas constituirá sempre uma divisória entre o ‘dentro’ e o ‘fora’. A janela é ainda essa comunicação com o que está para além, esse desejo de não viver do mundo alheada (...) um modo de prolongar a participação com o exterior, e o acto de limpá-la surge como um sucedâneo da relação humana procurada e ainda não acontecida (...) é

³⁴⁶ Verbete «Casa» in Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, pág. 166.

³⁴⁷ Isabel Allegro de Magalhães, *op. cit.*, pág. 36.

também espelho onde Carminha se olha (...) a partir dele cresce dentro dela o desejo de ‘mostrar-se’ e de abrir-se para alguém».³⁴⁸

É também em casa que Branca Volante passa os dias, tempo que é mensurável pelo marido através da extensão que a colcha bordada vai tomando. Pássaro Volante faz sentir a Branca a presença da sua autoridade, na casa que a enclausura, atentando contra a vida desta:

«Um fósforo aceso na mão de Pássaro. Primeiro um som de coisa rasgada em lixa, e disferida. Depois o papel ardendo a medo sobre o vaso branco, as pontas do papel caídas nos ladrilhos. E o cheiro a coisa torrada, queimada, apenas lambida de chama. Depois a labareda larga, crepitando fogo amarelo e azul, uma fumaceira de cheiro. A cabelo queimado, óleo de oliva, dedo de gente, dentadura de máquina. No meio do quarto. E os estilhaços do esmalte como cuspiendo de amor. Branca, quieta, de olhos abertos como se dormisse. Pela décima milionésima vez, Branca. Autora de nada.»
(DP, pág. 73)

Em «Marido», da coletânea *Marido e Outros Contos*, a personagem feminina sente igualmente o aprisionamento associado ao espaço doméstico sem, contudo, procurar uma saída. O marido faz sentir em Lúcia a sensação de estar presa num espaço exíguo, sem escapatória possível:

«Já ela o ouve tocar, depois subir, abrir a porta do elevador com dificuldade, sair de lá lentamente com o pé rígido, e depois a chave começa a cair junto da porta, sente levantá-la do chão, deve estar a revolver a chave, até que por fim ele a enfia, a roda, a desprende, a saca, fica dentro de casa e a casa se enche do seu hálito até às bacias e às janelas. Tropeça no sofá da saleta e chama – *Lúcia! Ó Lúcia!* E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo, contíguo às chaminés e às antenas, aos escoadouro da chuva, e se propaga ao interior de todo o prédio, e à varanda onde a porteira na realidade já está escondida, atrás das gaiolas, e protegida pela mão invisível da Regina.» (MOC, pág. 14)

Repare-se na coincidência dos agentes escolhidos como dominadores e controladores prepotentes das mulheres submissas: o marido e o fogo. Para além de se registar uma luta desigual, já que a mulher luta sozinha perante dois adversários, verifica-se a tentativa do homem de afirmar a supremacia absoluta pela aniquilação da outra parte, tal como Prometeu fizera, resultando no sucesso de um e no insucesso de outro.

Esta atitude de reclusão feminina manteve-se e prolongou-se durante o regime fascista, estando bem patente na mentalidade de Salazar ao defender que a mulher não devia trabalhar fora de casa, sob pena de se desagregar a família, e devia submeter-se ao

³⁴⁸ Isabel Allegro de Magalhães, «O tempo de *O dia dos Prodígios*», in *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*, pág. 473.

marido como chefe de família. A exclusão das mulheres da vida pública e a consequente não intervenção social correspondia a uma valorização da sua função biológica, remetendo-as para o lar, a casa, que era o local onde deviam exercer tal função.

A movimentação das mulheres nas obras de Lídia Jorge opera-se dentro de casa ou de outros espaços fechados, ilustrativa da sua não intervenção social, enquanto que os homens se movimentam no exterior: em *O Dia dos Prodígios*, encontramos Branca Volante em casa nas suas lides domésticas e Pássaro Volante na rua em convívio com os outros homens de Vilamaninhos; deparamo-nos com Helena e Eva n'A *Costa dos Murmúrios* à espera dos maridos, enquanto eles combatem na guerra; vemos Paulina e a narradora de *O Jardim sem Limites* dentro da casa da Arara e Leonardo nas suas atuações pela Baixa de Lisboa; confirmamos a presença de Lúcia do conto «Marido» em casa enquanto espera que o cônjuge regresse do trabalho; assistimos em *O Vale da Paixão* à filha de Walter no seu quarto e a Walter vagueando pelo mundo fora; reparamos em Milene d'O *Vento Assobiando nas Gruas* em sua casa ou na Fábrica Velha e Antonino fora, operando gruas; acompanhamos a banda feminina d'A *Noite das Mulheres Cantoras* na Casa Paralelo e João de Lucena e o seu estrelato mundial. Podemos dizer que as mulheres viajam sobretudo no tempo, sobretudo sob a ação da memória, enquanto os homens viajam mais no espaço. A casa não surge tanto como um espaço de intimidade, mas de reclusão, exceção feita à Casa do Leborão que serve de cenário à ação d'A *Última Dona* onde o casal se recolhe para usufruir de cinco dias de privacidade, intimidade e prazer.

Só após a década de 60 é que a sociedade portuguesa sofreu profundas alterações, resultantes da emigração e da Guerra Colonial, levando à diminuição do número de homens ativos e, por consequência, à entrada massiva de mulheres e crianças no mundo do trabalho. A mulher passou a ter um papel mais ativo, surgindo o Código Civil de 1966, que estabeleceu igualdade de remunerações para trabalho igual e deu à mulher o direito de receber os proventos do seu trabalho (artº 115). Com a revolução de 1974, deu-se início a um processo de igualitarismo face à lei entre mulheres e homens no sentido de se criarem condições de igualdade nas diferentes dimensões da vida humana: familiar, social, política e profissional. À Constituição de 1976, que consagrou a liberdade e a igualdade entre homens e mulheres em todos os domínios, impunha-se o ajustamento do Código Civil de 1966 em matéria de direitos, liberdades e garantias, de forma a que este código refletisse a equiparação jurídica entre homem e mulher,

retirando preponderância ao homem, enquanto marido, passando cada cônjuge a poder exercer qualquer atividade profissional (artº 1677).

Gradualmente, na literatura, a casa deixa de ser um espaço privilegiado da ação doméstica adquirindo o estatuto de espaço criador/inovador. Assim, assistimos em Lídia Jorge a uma valorização dos espaços que, embora sendo interiores, propiciam a fuga para o exterior de si mesmas das personagens-mulheres que os habitam. Entenda-se com a expressão «fuga para o exterior» a capacidade quer de crescimento e maturação das suas personalidades submissas quer de manipulação e comando sobre outrem. Os espaços interiores (casa, quarto) podem ser vistos como espaços de transgressão a nível do pensamento (casos do adultério e incesto simbólicos de *O Vale da Paixão*, respetivamente da filha de Walter e de Maria Ema), como metáforas da passagem da repressão à libertação (como são exemplos Branca Volante de *O Dia dos Prodígios*, Júlia Grei de *Notícia da Cidade Silvestre*, Eva Lopo de *A Costa dos Murmúrios*) e como cenários/testemunhas da superioridade feminina (como em Paulina de *O Jardim sem Limites*, Felícia Mata de *O Vento Assobiando nas Gruas*, Isabella de «Miss Beijo» em *O Belo Adormecido*, Berta Helena de «O Belo Adormecido» na coletânea homónima). Todos estes contextos transformadores das personagens emitem sinais inequívocos de uma nova conceção de feminino, tal como já deixámos explícito em capítulo anterior.

Um dos exemplos em que tal é visível é o Hotel Stella Maris, cenário principal d'*A Costa dos Murmúrios*, em cujos quartos e apartamentos pequenos, fechados, de cariz íntimo, se movimentam as personagens femininas que aguardam, confinadas ao seu espaço, o regresso dos maridos. Uma prova do papel subserviente destas mulheres relativamente à obediência, à resignação da sua inferioridade, reside no facto de a maioria delas ser conhecida, não pelo seu nome próprio e individual, mas pelo apelido do marido ou pela patente que este ocupa, por exemplo, a mulher dum capitão piloto-aviador, a mulher de alferes, as mulheres dos oficiais, a mulher do Fonseca, a mulher do tenente Góis, a mulher do piloto Fernandes, a mulher do Ladeira e a mulher do Zurique. É nesses espaços pequenos e fechados que ocorre a «sua experiência corporal, interior, social, cultural»:³⁴⁹ a vida conjugal apaixonada e desiludida, a opressão, a infidelidade, a rebeldia e a libertação. No entanto, as condutas de Helena e de Evita

³⁴⁹ Isabel Allegro de Magalhães aponta estas características como presentes na escrita feminina, apesar de logo na frase seguinte afirmar: «Mas é claro que estas não possuem em exclusivo esses elementos: muitos homens comungam deles também.», *O Sexo dos Textos e outras leituras*, pág. 23.

contribuem para ilustrar a diferente simbologia que esse espaço interior assume para cada uma delas: se para Helena o hotel representa a limitação (espacial e intelectual) e a clausura próprias de uma mulher dependente, esposa de um militar em missão, para Evita o mesmo hotel simboliza um meio de alcançar a liberdade e a libertação uma vez que se recusa às obrigações que o marido lhe tenta impor – opõe-se à mudança para uma outra casa, sai frequentemente, apercebe-se da realidade exterior, convive com pessoas exteriores ao hotel, envolve-se com outro homem, o que corresponde a uma mulher gradualmente independente e autónoma. Evita soube cortar o cordão umbilical que a ligava à clausura conjugal e encontrar no espaço interior (casa) o seu eu e a forma de se libertar para o exterior.

Em *O Vale da Paixão*, o espaço é basicamente circunscrito à casa de Valmares, num ambiente rural do sul, um macro-espaço. O quarto da filha de Walter é o espaço interior destacado, é um micro-espaço com vida própria, onde vão ocorrer os episódios fundamentais da vida da narradora-protagonista. Podemos assemelhá-lo a um útero, escuro, silencioso e gerador de vida (sob a forma de pensamentos, interpretações e imagens); preparado para a gestação de um novo ser (a felicidade da personagem que aí habita), a qual se vai concretizar com a visita de Walter; atravessado por uma nesga de luz, como um cordão umbilical, que liga o seu interior ao corredor por onde Walter passa; preenchido com líquido amniótico que se encontra simbolizado pela chuva intensa que cai na noite de sessenta e três em que Walter visitou a filha no seu quarto, ação que constitui o centro da circunferência dos pensamentos da narradora. No entanto, também este espaço, que numa primeira fase acolhe o ser que o habita, tal como um útero fechado, acaba por expulsá-lo para o exterior, numa segunda fase, quando a filha de Walter redige as três narrativas assassinas e vai em busca do alvo que pretende atingir e, simultaneamente, reforça o seu ser autónomo, independente e livre.

Em *O Dia dos Prodígios*, a casa que é palco da submissão feminina de Branca Volante, com os episódios de violência física a que ela é frequentemente sujeita, assiste à transferência de papéis entre os elementos do casal Volante, tornando-se o espaço de construção de uma nova mulher que não se reduz ao papel subalterno e que assume o comando do casal.

«E Pássaro sentia a repelência que sente o vencido debaixo do gume da lâmina do vencedor. Poupano-lhe este a vida. O vencido agarrando as calças pela barguilha, sente que ainda está vivo, mas perdeu a excrescência da masculinidade. Cala-te porra de mulher.» (DP, pág. 199)

Esta casa pode ser associada metaforicamente a uma terra de cultivo, onde a semente dos maus tratos foi lançada por Pássaro e desenvolveu-se durante anos, dando lugar ao fruto novo que germina, a nova Branca Volante.

Observamos em *O Jardim sem Limites* o espaço central – a Casa da Arara – a servir de cenário à construção de personagens fortes, como são Paulina e Julieta Lanuit, que exercem a sua influência sobre Leonardo e Eduardo Lanuit. Mais uma vez, estamos perante um espaço interior, fechado, mas que não enclausura, antes pelo contrário, liberta estímulos de comando especialmente por parte das duas mulheres citadas. Se a elas adicionarmos a narradora, uma escritora acompanhada pela sua máquina de escrever *Remington*, hóspede na mesma casa que, depois de conhecer o grupo de jovens (Paulina, Leonardo, Falcão, Gamito e César), passa a escrever na parede do quarto o esquema que reproduz as suas histórias/vidas e que vai constituir a narrativa a que temos acesso nesta obra, assim se completa este trio de mulheres que encontra no espaço interior e fechado – casa/quarto – as condições para construir e manipular a vida de outrem. Junta-se à Casa da Arara o quarto da *Remington* e temos dois espaços delimitados, pequenos e fechados que se configuram com o feminino, mas que são, simultaneamente, a ponte para o exterior, para a fuga, para a libertação quer seja através da simbologia da arara – ave de cores exuberantes, que não passa despercebida, difícil de alcançar ao construir os seus ninhos no cimo das falésias ou em montes abrutos – quer seja através do teclado da máquina de escrever que permite a construção da ficção através da escrita. É com a personagem escritora que se fundem ambas as simbologias já que é ela o elemento central e unificador de todas as outras personagens, é ela que nos dá a conhecer o processo de construção do texto, é ela que não se deixa controlar nem desvendar, é ela que trabalha com a imaginação, contribuindo para realçar a importância dada ao poder transformador dos espaços fechados:

«(...) as teclas da Remington, repercutindo-se em duplo, transformavam as palavras que escrevia num ruído poderoso e triunfal. Não, nunca ninguém me veio bater à porta pelo barulho da máquina. Ou se vieram, não senti. Nessa altura eu tinha um projeto mais amplo do que o meu próprio alcance, e caminhava na escrita com o passo bruto do cavalo. Queria tudo – avançava estudando a estrada e levantando a poeira, gozando ao mesmo tempo da solidão do percurso como se fosse um álcool.» (*JSL*, pág. 5)

A metáfora da escrita relacionada com o trotar do cavalo e com a solitária embriaguez alcoólica corresponde ao percurso solitário de quem procura nos campos

recônditos do seu ser o escape para a sua asfixia – a busca de um eu forte no fechamento do feminino.

Para além disso, esta casa representa também a fuga para o grupo de jovens hóspedes, uma vez que todos abandonaram as casas dos pais e aquele lugar representa a sua autonomia, liberdade, autoafirmação, é o lugar onde eles preparam o seu futuro – uma construção também. No entanto, sai gorada essa tentativa de construção de algo, visto que eles não têm objetivos nem afetos a ligá-los a nada nem a ninguém, consistindo a casa num esvaziamento de tudo.

Por outro lado, e do ponto de vista exclusivo das mulheres do romance que vivem na casa, a criação/construção que é feita de dentro para fora, de casa para o exterior, por parte daquelas três mulheres resulta na valorização do espaço feminino (casa) enquanto espaço mentor de todos os acontecimentos vividos no exterior – as atuações de Leonardo, as propostas de trabalho oferecidas a Lanuit e os comportamentos dos cinco amigos – que não são mais do que simples marionetas manipuladas pelas mulheres. Desta forma, associa-se o espaço interior ao conceito de masculino, mas na figura da mulher.

A evolução que se vai registando na função do espaço interior que deixa de ser conotado a clausura e passa a ser associado a construção coincide com a que o espaço exterior vai apresentando, deixando de estar ligado exclusivamente à figura masculina. Contudo, continua o exterior a ser interpretado como um espaço de ação, de dinamismo, contribuindo para a caracterização das personagens que nele circulam. Se o Marido do conto homónimo se movimenta no exterior da casa e é de lá que ele traz a força (através do álcool) para violentar a mulher, opondo-se rua a casa, exterior a interior, atividade a passividade, masculino a feminino; em *O Dia dos Prodígios* é nas ruas de Vilamaninhos que Jesuína Palha se move e nos aparece com a vitalidade, a força, a energia, o desembaraço, a confiança, a superioridade acima de todos os seus conterrâneos, revelando-se possuidora de um carácter destemido e respeitado, apesar de ser uma mulher. O mesmo sucede com Vera Brandão, do conto «As três mulheres sagradas», que se movimenta sobretudo no exterior, onde acaba atada a uma árvore, o qual se identifica com a sua postura determinada, convicta e lutadora. Mais uma vez, o espaço exterior, associado a ação e comando, encontra-se ligado à mulher, o que dilui as

fronteiras entre o que é cenário do homem e da mulher (espaço exterior-masculino-mulher).

Paralelamente a estes exemplos, verificamos no conto «Praça de Londres» a movimentação de um homem no espaço exterior (rua), mas cuja conduta não se coaduna com o masculino como referimos no capítulo em que analisámos a personagem: homem carinhoso que cobre um bebé de beijos enquanto o transporta ao colo, preocupado no seu passo acelerado com algo relacionado com a criança, deixando estupefacta a narradora que observa tal comportamento como incomum. Assim sendo, o espaço exterior relaciona-se com a noção de feminino, mas na figura de um homem. Encontramos o oposto na figura do engenheiro Geraldês d'A *Última Dona* cuja movimentação se circunscreve à recôndita Casa do Leborão, aos seus corredores e aposentos solitários e sombrios, ao seu quarto e ao da companheira, dando-nos a conhecer um homem apático, inativo, fechado em si mesmo, dependente, que espera a ação de outrem, atributos que associámos ao feminino. Idêntica situação é a que se verifica no consultório do dr. Osvaldo Campos, no edifício Goldoni, onde ele exerce a sua atuação protetora de *mãe* das *crianças* desorientadas que o procuram, outro atributo feminino. Daí que estejamos em presença de um espaço interior, associado ao feminino, na figura de um homem.

Concluimos, assim, que o espaço assume, ao longo da generalidade dos romances, um papel simbólico importante, contribuindo a dicotomia interior/exterior, não para cavar o fosso entre aquilo que se vive e aquilo que se deseja viver, entre o irreal e o real, mas para realçar o crescimento das personagens em espaços interiores. A autora destaca os espaços propícios a ações de comando, a inovação, a construção, independentemente de serem exteriores ou interiores. Como as personagens às quais ela dá maior realce são as mulheres, é fácil associar os espaços destacados às mulheres. Assim como concluimos relativamente às personagens – a autora valoriza as mulheres, não o feminino que nelas existe – também em relação aos espaços não há valorização de interiores ou exteriores. Apesar de existir uma maior quantidade dos interiores, o engrandecimento vai para os espaços que testemunham ações de comando, ou seja, destaca-se o que de masculino se executa nesses espaços ditos femininos. Mais uma vez não encontramos uma correspondência entre o género e, neste caso, o espaço.

A casa é apresentada como espaço claustrofóbico, opressivo (por exemplo, casa de Branca e Pássaro Volante, apartamentos do Hotel Stella Maris, Casa do Leborão, Casa de Valmares) mas o olhar artístico de Lúdia Jorge permite questioná-lo e opor-se-lhe, apresentando-nos a mulher a fazer desse espaço um espaço de construção da sua nova identidade, de libertação, não silenciamento (a libertação desses espaços, sem implicar a deslocação para fora de, é o aspeto comum a todas as mulheres que nos são apresentadas como personagens principais femininas nessas narrativas: Branca Volante, Eva Lopo, Anita Starlet e a filha de Walter).

6. O conceito do feminino no tempo narrativo – do tempo-perdido ao tempo-redescoberto

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.

Fernando Pessoa³⁵⁰

Marcel Proust foi o escritor que melhor se apropriou da temática do tempo, partindo a sua criação literária da memória, assumindo a busca do tempo perdido como um fator existencial e uma recriação feita pelo nosso pensamento. Memória voluntária e memória involuntária, mas em especial esta, são os dois mecanismos considerados por ele capazes de redescobrir o tempo passado. A temática do tempo não é inovadora nem tão pouco uma característica do discurso feminino, isto é, do discurso produzido por mulheres. Porém, o que pretendemos demonstrar é em que medida se encontram, ou não, marcas do feminino no tempo narrativo das obras de Lídia Jorge.

A recordação é algo específico do ser humano que, através da memória, vive sensações longínquas no momento atual, vive o outrora agora, o lá aqui, ao jeito de Fernando Pessoa, tornando presente o que está ausente. O presente é passado e o passado é presente, fruto da memória e da imaginação. Beatriz Sarlo refere-se à memória individual, que recupera um tempo passado, íntimo, pessoal, como um processo involuntário, incontrolável e desconfiado:

«(...) nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (...) mas ele [o passado] continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não quer ou não se pode lembrar. Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. (...) Vinda não se sabe donde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (...). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*.»³⁵¹

³⁵⁰ Fernando Pessoa, «Pobre velha música», *Poesias*, pág. 98.

³⁵¹ Beatriz Sarlo, *Tempo Passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*, pp. 9-10.

A evolução da temporalidade no romance apresenta-nos o tempo narrativo não como uma categoria ao serviço da ação, uma vez que os acontecimentos deixam de ser apresentados linear e cronologicamente, mas uma categoria que condiciona o fluxo dos pensamentos, aos quais é atribuída uma duração variável e individual:

«O romance contemporâneo não é um desenrolar de acontecimentos no tempo, mas antes um mergulhar na sua profundidade».³⁵²

O interesse dado a estas questões interiores prende-se com a importância que foi sendo dada à psicanálise – o inconsciente e o subconsciente vão muito para além da superfície que é o lado visível do ser humano. Passa, então, o escritor a dedicar atenção ao conteúdo da consciência em vez dos fenómenos exteriores. É assim que Lídia Jorge nos apresenta narrativas centradas nas recordações de narradores e de personagens que presentificam o passado e que, em vez de permitirem que o tempo destrua o que já passou, através da memória conseguem trazer de volta incidentes mais ou menos significantes, ocorridos em épocas muito remotas e já esquecidos, possibilitando o seu reacontecer num novo momento do tempo. Não esqueçamos também que a memória não permite apenas trazer de volta, permite ainda a modificação, a reinterpretação dos factos, não seja o escritor alguém que reinventa tempos que nunca vivenciou e que, portanto, atribui ao tempo – ao presente, ao passado e ao futuro – qualidades diferentes das que eles possuem, confirmando a subjetividade do tempo narrativo.

Variadíssimos são os textos de Lídia Jorge em que se recorre à memória para dar conta das vivências das personagens: Júlia conta, numa analepse de cerca de dez anos, a sua vida a V., através do caderno e das folhas que lhe vai enviando (*Notícia da Cidade Silvestre*); Evita relata ao narrador d'«Os Gafanhotos» a sua passagem por Moçambique vinte anos antes (*A Costa dos Murmúrios*); o engenheiro Geraldês apresentou a sua aventura de cinco dias na Casa do Leborão ao narrador d'A *Última Dona*; a escritora da Casa da Arara conta os episódios ocorridos no verão de 1988 na Casa da Arara (*O Jardim sem Limites*); a sobrinha do tio Fernando, do conto «A Instrumentalina» (*Marido e Outros Contos*), recua trinta anos para nos contar o episódio que levou ao passeio ao campo de margaridas com o tio; a filha de Walter, numa analepse de cerca de

³⁵² Isabel Allegro de Magalhães, in *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*, pág. 71.

cinquenta anos, apresenta-nos a história da família Dias n' *O Vale da Paixão*; a prima Lavínia põe-nos em contacto com a história de Milene desde a morte da avó Regina até ao presente narrativo, em *O Vento Assobiando nas Gruas*; Berta Helena, do conto «O Belo Adormecido» (*O Belo Adormecido*), conta-nos o que se passou no *resort* onde estava a descansar, antes de o contar ao detetive que a espera; a jornalista Marisa Octaviana dá-nos a conhecer a vida de Osvaldo Campos até à morte deste, em *Combateremos a Sombra*; o narrador do conto «Perfume» (*Praça de Londres*) recorda a sua infância e a saída da sua mãe de casa; Solange de Matos, d' *A Noite das Mulheres Cantoras*, recua vinte anos para nos apresentar o nascimento da banda Após Calipso. É notória a recorrência a personagens femininas no papel de narrador e com recurso à memória, encetando analepses mais ou menos demoradas. Estamos perante romances e contos em que a densidade do tempo é tão forte que permite afirmar ser o tempo a matéria da narração, através dos percursos pela memória – sobretudo *A Costa dos Murmúrios*, «A Instrumentalina» in *Marido e Outros Contos* e *O Vale da Paixão* – trajeto que se faz na memória da personagem e no qual a narradora vai acrescentando situações, fazendo comentários seus, adivinhando sentimentos das personagens que ela conhece, no papel de narrador onisciente que ela assume.

Num romance como *A Costa dos Murmúrios*, é através da palavra que Eva Lopo combate, em vez de uma arma de fogo, e é num tom memorialista e autobiográfico que ela denuncia a violência da guerra exercida sobre a mulher, com a consequente anulação do seu ser, a perda da identidade e o apelo a uma necessária libertação, desconstruindo a versão oficial da guerra, lutando contra o tradicional discurso masculino, movimentando-se num tempo interior e feminino. Isabel Allegro de Magalhães define tempo feminino como «um tempo efectivamente metafórico e inventivo»³⁵³ e é nestas condições que Eva Lopo rompe com a onipotência do discurso patriarcal salazarista marcadamente masculino, assinalando uma outra perceção/expressão do real.

O tempo surge parado, em Lília Jorge, daí a perceção de um tempo vivenciado de forma muito íntima, privada, subjetiva, com tonalidades de angústia existencialista –

³⁵³ Isabel Allegro de Magalhães, in *op. cit.*, pág. 508.

Isabel Allegro de Magalhães fala em «náusea sartriana»³⁵⁴ – na forma como é experienciado:

«Como não há-de uma mulher andar de luto! Mal amanhece já é meio-dia, mal é meio-dia e já é tarde. Mal vem a tarde e já é noite. E sempre assim e sempre assim sem outra novidade» (DP, pág. 172)

A ficção do tempo, como Allegro de Magalhães designa o tempo feminino, é a que encontramos nas narrativas de Lídia Jorge com textos autobiográficos como são os registos da sobrinha do tio Fernando, da filha de Walter, de Berta Helena, do narrador de «Perfume» e de Solange de Matos, pertencentes, quase na sua totalidade, a mulheres e com recurso à analepse a partir de um objeto/acontecimento que faz despoletar a recordação: a leitura do texto «Os Gafanhotos» por Eva Lopo (*A Costa dos Murmúrios*), a lembrança de uma viagem («A Instrumentalina» in *Marido e Outros Contos*), a receção por parte da filha de Walter da manta de soldado do pai (*O Vale da Paixão*), o casamento de Milene (*O Vento Assobiando nas Gruas*), a morte de Osvaldo Campos (*Combateremos a Sombra*) e o reencontro com João de Lucena (*A Noite das Mulheres Cantoras*). Estas narrações são consideradas femininas, nas palavras de Allegro de Magalhães, e devem-se ao facto de personagem e narrador cruzarem os seus percursos.

Apenas o conto «Perfume» é narrado por um homem que recua à sua infância para recordar as suas fragilidades: o momento em que a mãe foi expulsa de casa pelo pai e a ferida que deixou no seu interior, o seu crescimento na ausência da figura materna, apenas substituída por uma babá, a sua vida de itinerância com o pai que era músico, as saudades que sentia da mãe ao mesmo tempo que sabia que o pai mantinha relacionamentos com outras mulheres e o preenchimento que voltou a sentir quando veio a saber que um desses relacionamentos era com a mãe. Tais fragilidades equiparam-no ao feminino, aliadas à recordação que serve de base ao enredo.

Nos romances centrados em analepses, o tempo encontra-se parado no presente e toda a narrativa é um percurso desde e pelo passado até ao momento presente. Este é um tempo de espera, de introspeção, de análise interior. Em *Notícia da Cidade Silvestre*, o recurso à memória, tão característico do imaginário feminino, está presente na recordação que a narradora apresenta do passado que marcou o seu presente e que contribuiu para o seu crescimento individual. O universo feminino aqui retratado revela-

³⁵⁴ Isabel Allegro de Magalhães, «O tempo de *O dia dos Prodígios*», in *op. cit.*, pág. 471.

-se ora sensível e apaixonado ora em sofrimento psicológico, ora combativo ora impulsivo e calculista, indo ao encontro das palavras da escritora, no ano da publicação deste romance:

«... nesta história pus muito pouco de cérebro: deixei que surgisse com a força com que surgiu, muito próxima da vida»³⁵⁵.

Acerca d'*O Dia dos Prodígios* e do seu ritmo lento, quase suspenso, Allegro de Magalhães observou que:

«*O Dia dos Prodígios* é, entre outras coisas, a narração de uma espera. Espera dramática, colectiva e singular: vivida pelo povo de uma pequena aldeia algarvia e por cada um dos seus habitantes. Trata-se de uma expectativa, talvez secular, de gerações; de uma espera sem nome, que em anos 70 se agudiza e torna premente. Essa delonga vaga traduz possivelmente a aspiração inconsciente a um *ailleurs* mítico (...). Essa espera é parada, sem qualquer dinâmica que a mova em direcção ao futuro. Ela é vivida por todos e por cada um, embora de diferentes maneiras(...)».³⁵⁶

Nesse tempo de espera, temos a personagem Carminha d'*O Dia dos Prodígios* que vive fechada em casa à espera de um noivo. Os noivos que lhe chegam são soldados da guerra colonial, mas as expectativas de Carminha veem-se goradas com a morte sucessiva dos dois, o que leva a que ela acabe por casar com Macário. Este, por ser seu conterrâneo, significa a permanência de Carminha na aldeia e a estagnação da aldeia e das personagens. Tudo permanece imóvel e parado, apesar do fluxo do tempo, nada mais restando do que recordar tempos idos:

«Matilde disse. Vão tão lentos os dias nesta espera. E João Martins disse. Mas os anos sempre correm rápidos. Ainda ontem eu tinha buço e era moço. E Manuel Gertrudes disse. Quando me lembro da guerra, julgo que foi ontem. Tenho tudo aqui na memória. Desde as vistas aos pensamentos tidos. Ah, mas se quero lembrar-me do que vi e comi pela manhã, penso que se passou uma eternidade entre esse momento e o presente.» (DP, pág. 177)

A recordação é uma desconstrução do tempo e dos factos, já que a memória não recorda o que aconteceu, mas faz acontecer o que é recordado, quando é lembrado. Quando o faz, dá existência a um tempo e a um acontecimento novos. Neste acontecer,

³⁵⁵ Lília Jorge em entrevista a Regina Louro, «Lília Jorge: Este terceiro livro é o primeiro» in *JL*, 1984.

³⁵⁶ Isabel Allegro de Magalhães, «O tempo de *O Dia dos Prodígios*», in *op. cit.*, pág. 463.

o fluxo temporal liberta-se e passado, presente e futuro fundem-se, ideia que se encontra presente nas palavras do pensamento de Carminha: «O futuro é o presente a andar lentamente para trás» (*DP*, pág. 188). O presente não é passado, não é futuro, não é presente, também, visto que deixa instantaneamente de o ser – logo que acontece passa a ser passado, como se de uma sequência de imagens se tratasse: futuro-presente-passado. É assim que o tempo perdido (no passado) passa a redescoberto (memória), fazendo-nos apreciar a reconstituição que fazemos por já não nos lembrarmos com exatidão de como tudo aconteceu. São esses *flashes* de memória que tornam o passado vivo. Estas características são atribuídas por Allegro de Magalhães ao feminino.

A obra de Lídia Jorge assenta num conceito feminino de tempo, em que este deixa de ser apresentado cronologicamente e parece ser feito de avanços e recuos, saltos e lapsos, sendo a vivência interior das personagens a conduzir o tempo da narrativa. Isabel Allegro de Magalhães apresenta este aspeto como próprio do feminino. Segundo esta autora, as personagens femininas singularizam-se por viverem um presente insatisfeito onde convergem o passado e o futuro:

«Um presente sempre insatisfeito e sempre afectivamente habitado pelo passado ou por um porvir utópico (...) mais do que o irreversível correr do tempo, vivem o tempo oportuno, aquele momento de exacta coincidência entre si e a vida, seja através da memória e da rememoração do passado seja através dos sonhos e da antecipação do futuro».³⁵⁷

Porém, e à semelhança da conclusão a que chegámos no estudo do espaço, Lídia Jorge confere destaque às mulheres e não ao feminino no que respeita ao tempo narrativo, já que, apesar de serem quase sempre as mulheres a narrar os textos e a recorrer à memória, que podia atestar a presença do feminino nesses recursos, as narradoras deixam, com esses processos, brotar o investimento que o tempo operou nelas, realçando o que de masculino existe nelas. Apresentam-se essas mulheres, muitas vezes, como figuras que venceram a sua pequenez física e social, que ultrapassaram medos e angústias, que subjugaram o homem ao seu domínio e que, quase sempre, conduzem as narrativas, manipulando personagens e jogando com a ação, como é próprio da voz que conta a história. Os quase inexistentes homens narradores que

³⁵⁷ Isabel Allegro de Magalhães, «O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina», in *O Sexo dos Textos e outras leituras*, pp. 39-40.

podemos encontrar ilustram comportamentos femininos. Com isto, podemos dizer que apesar de existir um predomínio de tempos parados (princípio do tempo feminino), o engrandecimento vai para os efeitos desses tempos que testemunham ações de comando, ou seja, destaca-se o que de masculino se executa durante esses tempos parados e retrospectivos

CONCLUSÃO

Eu desejo outro espaço o espaço do desejo
na folha mesma
onde inscrever
as palavras de arcos do silêncio
ou as pedras da liberdade livre.

António Ramos Rosa³⁵⁸

Recuperamos uma das questões colocadas anteriormente: será a luta pela igualdade ou pela diferença a que tem norteadas as mulheres? Considerando os conceitos abordados, os desafios até ao momento travados, as conquistas entretanto conseguidas, estamos convictos de que, apesar de todos os rótulos de inferioridade, de marginalização ou de exclusão que a sociedade e os homens foram atribuindo às mulheres, a diferença é a característica privilegiada. Ser homem ou ser mulher, ter comportamento de homem ou de mulher, acaba sempre por ser avaliado tendo o outro por comparação, mas é esse elogio da diferença que contribui para a totalidade do ser humano e para a valorização do ser individual de cada um de nós e da mulher em particular, já que esta é que tem lutado pela afirmação. A afirmação sobejamente conhecida de Lacan, «A mulher não existe»,³⁵⁹ encaminha-nos para a valorização da diferença. Para o psiquiatra francês, a mulher não consegue ser simbolizada, daí que ele afirme que ela não exista, porque não há nenhum símbolo que a represente (a ausência de um falo que Freud também defendia). Através desta assunção, concluímos que ela tem que se dar a conhecer para passar a existir: a originalidade, a singularidade, o facto de gostar de ser única, a capacidade de ultrapassar aquilo que a rotula são, quanto a nós, também atributos que caracterizam o feminino e que reforçam o elogio da diferença que defendemos.

As figuras femininas jorgianas não se manifestam como imagens de Eva, representando o pecado, nem apontam numa possibilidade de redenção feminina, como Maria, ou seja, não são figuras exemplares. As personagens femininas que a autora cria são figuras bonitas, a nível de personalidade, não existem (ou haverá muito poucas, quase nenhuma) mulheres de quem o leitor trace uma imagem negativa, não existem

³⁵⁸ António Ramos Rosa, *As marcas no deserto*, pág. 73.

³⁵⁹ Jacques Lacan, «Prefácio a *O Despertar da Primavera*» in *Outros Escritos*, pág. 559.

mulheres más nem feias, como se fossem usadas como peças de uma obra de arte que se pretende que seja bela. As figuras femininas são, sim, sedutoras e, tal como Lídia Jorge afirmou, constituem aquilo que de belo existe no mundo, por vezes caótico e sem harmonia, daí a sua apologia à mulher:

«As minhas histórias têm uma maldade, mostram o mundo mau, mas eu preciso de ter uma espécie de canto para eu ficar em paz com alguma coisa. Eu preciso de ter um canto salvador e muitas vezes a beleza da mulher é o meu canto salvador, é o olhar a partir do qual alguma coisa cria harmonia no mundo em desarmonia. E eu tenho a ideia de que faz parte da obra de arte, mesmo aquela que só apresente o trovão ou o terror, conter alguma coisa, nem que seja ao nível da linguagem ou ao nível da representação, que não expulse o leitor e um dos elementos que faz com que sinta como que um acolhimento, é precisamente esse lado. Eu tenho, com a representação material das coisas, uma ligação muito física, eu escrevo de uma forma muito tátil, muito auditiva, muito visual e então eu não consigo estar dentro de alguma coisa que seja muito lixo, preciso de encontrar um canto que seja uma janela de salvação para mim própria como escritora e de certa forma é isso que me equilibra».³⁶⁰

Na obra de Lídia Jorge, o mundo masculino não ocupa um ambiente diferente, por oposição ao mundo feminino, um espaço pertencente ao domínio público, exterior e ativo, como tradicionalmente se entende. O mundo dos homens surge-nos sem importância, ou com uma importância relativa; os homens não se movimentam especialmente neste ou naquele espaço, uma vez que todos os lugares em que se movimentam são partilhados pelas mulheres, sendo conferida a estas maior relevância.

Lídia Jorge procura gerar um estado de inconformismo no leitor, para conduzir ao lamento e à revolta pelo tipo de visão do mundo representado. Como afirma a própria Lídia Jorge: «Um bom livro é aquele que tem a força suficiente para continuar a existir na nossa cabeça, quando fechamos a última página e a força da história é tanta que nos deixa para sempre atraídos pela sua beleza e incomodados pela imperfeição do que acontece».³⁶¹ E é, perante tal imperfeição da realidade, que a autora defende que existe e que as nossas vidas têm como meta alcançar a perfeição sem nunca o conseguirmos, que se encontra o papel triunfante da figura feminina jorgiana. Podemos ver na obra de Lídia Jorge uma forma de sebastianismo, uma espera por um tempo mais perfeito, que ainda não chegou; podemos ver, nas mulheres de Lídia Jorge, a metáfora da formiga que

³⁶⁰ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 1, pág.v).

³⁶¹ Lídia Jorge em entrevista a Portal de Literatura, disponível em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/1047-em-o-vento-assobiando-nas-gruas-l%C3%ADdia-jorge> (consultado em 23 de janeiro de 2015).

não se reduz à sua inferioridade, procurando continuamente reservas para não fraquejar; podemos ver na escritora em estudo um inconformismo relativamente à sombra, entendida como todos os que não têm voz para se fazerem ouvir.

A literatura da autora chama a atenção para a importância da mulher, faz a epopeia da mulher, a mulher interventora, destituindo-a da sua condição de submissão e de marginalidade que a sociedade patriarcal lhe conferia, concentrando-se a força das suas obras, basicamente, na vivência psicológica das experiências femininas: mulheres ativas, independentes e reivindicadoras, o antípoda da mulher doce e passiva. São mulheres que ora se situam do *lado de cá*, das regras, das normas sociais, da dominação masculina ora desejam realizar a travessia para o *lado de lá*, o da transgressão. A mulher jorgiana demonstra a trajetória do feminino, numa procura constante em tornar-se o outro lado, o lado de lá. Nascer do sexo feminino não significa ser mulher e ser mulher não significa agir de acordo com o que foi associado ao sexo feminino. É o que Lídia Jorge apresenta na análise que fizemos.

Foram vários os nomes com que designámos as mulheres jorgianas: Mnemosine, Xerazade, Eva, Penélope,... Mas as mulheres da literatura de Lídia Jorge são novas versões de Eva e de Penélope. A costela masculina a partir da qual a mulher foi criada (se acreditarmos nesta versão) é apresentada não como união, mas como o abandono, a fuga, a separação, a libertação. A leitura da Bíblia em hebraico e os *midrash* produzidos pelo povo judeu remetem para uma distorção linguística relativamente à criação da mulher que não nasceu da costela de Adão mas ao lado dele. Estudos recentemente desenvolvidos em França dão conta desta interpretação, já que as palavras *costela* e *lado* divergem do mesmo étimo hebraico e a tradução para o francês dá conta duma grande semelhança gráfica: *costela* (côte) e *lado* (côté). Uma simples gralha de impressão pode ter estado na origem de um conceito patriarcal de mulher. É o que nos transmite Delphine Horvilleur que, nos meios universitários em que se move, defende a cultura hebraica laica:

«Le mot hebraïque utilisé dans la Genèse et traduit par ‘côte’ dans la plupart des éditions bibliques est *Tzela*. Or, ce mot, utilisé ailleurs dans la Bible, y est toujours traduit par ‘côté’ et non ‘côte’. (...) Dans un cas, la femme ‘côte’ est un objet construit, un os, c’est-à-dire une structure partielle sculptée hors du corps d’un homme complet. Elle est un bout de son être, élément de soutien qui prend vie mais reste, par son origine, dépendante du corps premier, masculin. Dans un autre cas, la femme

‘côté’ (...) est un autre sujet, et non un objet, sorti de l’organisme premier à deux genres, au même titre que l’homme.»³⁶²

A metáfora do tecido que pode ser entendida como sendo a própria vida de Penélope, por ela tecida e *destecida*, em paralelo com o heroísmo de Ulisses, enfrentando monstros e tempestades, é aplicada às mulheres que Lídia Jorge constrói, as quais desconstroem a espera nas suas vidas, viajam dentro das suas próprias vidas, tornando a espera construtiva das suas novas identidades. Mesmo que nas suas vidas a figura masculina tenha sido importante, tenham as mulheres vivido em função dos homens (vejam-se os casos de Eva Lopo, da filha de Walter, entre outros), eles são o outro a partir de quem elas constroem as suas identidades. Há como que uma feminilização dos homens e virilização das mulheres, deixando de existir o estereótipo feminino ou masculino. A mulher jorgiana despoja-se de tudo aquilo de que se reveste, os seus hábitos, as suas convicções, os seus traumas, e adota uma nova roupagem, transformando-se de perdedora em vencedora.

Ao privilegiar a mulher no papel de narrador dos seus textos, Lídia Jorge dá destaque ao ponto de vista feminino, seja como testemunha seja como participante, como sendo o motor que faz germinar as relações diegéticas que se vão estabelecer no texto. Ao escolhermos a palavra *motor*, queremos reforçar a faceta dinâmica e ativa do narrador, não uma terra-útero em que passivamente germina a ação³⁶³, mas um céu-fálico que faz ativamente germinar a ação³⁶⁴. Ao privilegiar o duplo papel de narradora e de personagem a essas mulheres, reforça-se o poder que lhes é atribuído, pois a personagem que conhece e que convive com as restantes confere maior credibilidade à narrativa que conta, apesar de nos encontrarmos no campo da ficção, simbolizando igualmente a capacidade de desdobramento em vários eus que a autora pretende associar ao feminino. A Lídia Jorge importa que sejam as mulheres a narrar as tramas, inominadas ou nomeadas, para nos darem o relato da vida através dos seus olhares. O

³⁶² Delphine Horvilleur, *En tenue d’Ève. Fémin, pudeur et judaïsme*, pp. 62-63.

³⁶³ «A terra opõe-se, simbolicamente, ao céu, como o **princípio passivo** se opõe ao activo; o **aspecto feminino** ao aspecto masculino da manifestação; a escuridão à luz; o yin ao yang (...),verbete «Terra» in Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, pág. 642 (mantivemos os destaques do texto).

³⁶⁴ Para além da simbologia associada ao céu, presente no verbete «Terra» (nota de rodapé anterior), «O céu é uma **manifestação directa da transcendência**, do poder, (...) O simples facto de ser **elevado**, de se encontrar **em cima**, equivale a ser poderoso (...) O céu é universalmente o símbolo dos **poderes superiores** ao homem (...),verbete «Céu», *ibidem*, pág. 187 (mantivemos os destaques do texto).

que importa é o que dizem e não o nome que têm, tornando mais genérico e abrangente a todas as mulheres a forma como essa personagem-narradora mulher se posiciona.

Lídia Jorge pretende combater a pequenez da mulher recém-chegada à vida social, como a designa, e mostrar a grandeza de tal *bicho de terra tão pequeno* que se liberta do casulo da feminilidade.

Sobre a identidade feminina Butler analisou que:

«If one ‘is’ a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered ‘person’ transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities».³⁶⁵

Reforçamos aqui o que foi dito num dos capítulos iniciais - nascer mulher ou homem não significa ser mulher ou homem, essa é uma categoria que tanto o corpo masculino quanto o corpo feminino podem assumir. Se para Beauvoir, ser mulher implicava pertencer ao sexo feminino e possuir feminilidade, para nós, de acordo com a leitura que fazemos da obra de Lídia Jorge, ser mulher implica pertencer ao sexo feminino e olhar o mundo na perspetiva da sua transformação, não de forma passiva, mas com dinamismo, liderança, comando sobre si e sobre os outros.

Assim como é aceite que a característica da passividade na mulher, desenvolvida desde a infância, não seja um dado biológico, mas cultural, como Beauvoir já defendia nos anos 40:

«Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. A imensa possibilidade do menino está em que sua maneira de existir para outrem encoraja-o a pôr-se para si. Ele faz o aprendizado de sua existência como livre movimento para o mundo; rivaliza-se em rudeza e em independência com os outros meninos, despreza as meninas. Subindo nas árvores, brigando com colegas, enfrentando-os em jogos violentos, ele apreende seu corpo com um meio de dominar a natureza e um instrumento de luta; orgulha-se de seus músculos como de seu sexo (...)».³⁶⁶

também deverá ser aceite que tudo aquilo que se foi atribuindo à mulher é fruto da cultura e da construção social; logo, aquilo que geralmente se associa ao feminino pode sofrer alterações e esfumarem-se as fronteiras entre o que é feminino e masculino.

³⁶⁵ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, pág. 6.

³⁶⁶ Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo, A Experiência Vivida*, pág. 21.

Um dos grandes desafios da atualidade é alcançar-se a pluralidade dentro de cada um. Na medida em que foi atribuído valor a parâmetros que não pertenciam ao paradigma do feminino, as suas características foram questionadas, validando-se novas abordagens, o que destituiu a unicidade do conceito, agora, caracterizando-se pela pluralidade. A obra de Badinter confirma esta teoria:

«À ideia de uma ‘natureza feminina’, que aceito cada vez menos, prefiro a da multiplicidade das experiências femininas, diferentes entre si, mas todas elas, em maior ou menor grau, submetidas a valores sociais a cuja influência dou a máxima importância».³⁶⁷

«Do ponto de vista psicológico, já não se sabe actualmente muito bem o que distingue o rapazinho da rapariguinha. O Congresso Internacional de Psicologia da Criança, que se realizou em Julho de 1979, em Paris, teve dificuldades em definir as diferenças. Segundo as suas conclusões, nada prova que a passividade esteja reservada às raparigas, como a receptividade à sugestão ou a tendência para a auto-depreciação. Nada prova também que o gosto da competição esteja mais difundido entre os rapazes, nem o medo, a timidez e a ansiedade entre as raparigas. Nem que os rapazes tenham maiores tendências dominadoras e as raparigas maior capacidade de submissão. Nem sequer que os comportamentos ditos ‘maternais’ ou ‘alimentares’ sejam mais especificamente femininos que masculinos».³⁶⁸

«(...) evocou também a existência de uma bissexualidade psíquica, explicando o facto de encontrarmos uma certa componente feminina (a passividade) no homem, e uma componente masculina (a actividade) na mulher».³⁶⁹

A completude que fomos observando nas personagens que analisámos remeteu quase sempre para essa pluralidade, na medida em que a metáfora da formiga na sua busca incessante, que há pouco enunciámos, faz descobrir o eu masculino que em cada mulher existe, configurando a mulher que consegue sair da sombra como aquela que é d’aquém mas que consegue ir mais além, aquela que é de cá mas que salta para o lado de lá, aquela que é plural.

Quanto à problemática da escrita, esta é somente o meio pelo qual a mulher acede aos seus direitos e constrói/reconstrói a sua identidade. Assim, depois de conquistada a identidade e a liberdade da mulher, o masculino e o feminino, em literatura, ficam em plano de igualdade, pelo que as diferenças sexuais não distinguem o

³⁶⁷ Elisabeth Badinter, *Amor Incerto. História do amor maternal do séc. XVII ao séc. XX*, pág. 12.

³⁶⁸ *ibidem*, pág. 364.

³⁶⁹ *ibidem*, pág. 296.

tipo de escrita, apenas o sujeito que escreve. Não só os textos escritos por mulheres têm de integrar a escrita feminina, daí que seja precipitado estabelecer a dicotomia escrita feminina/escrita masculina, entendida como textos exclusivamente escritos por mulheres ou por homens. Existindo uma escrita feminina, trata-se, sobretudo, de uma escolha de temas que refletem a condição feminina, as suas experiências e receios, podendo essa escrita ser empreendida quer por homens quer por mulheres. Poderá existir uma escrita da mulher, pela mão da mulher ou do homem, mas não propriamente uma escrita feminina. É perfeitamente possível que um homem possa tomar o ponto de vista da mulher e escrever sobre ela, o que significa que tanto o homem quanto a mulher possam escrever *no feminino*.

«French feminists have described l'écriture féminine, a practice of writing 'in the feminine' which undermines the linguistic, syntactical, and metaphysical conventions of Western narrative. L'écriture féminine is not necessarily writing by women; it is an avant-garde writing style like that of Joyce, Bataille».³⁷⁰

A escrita de autoria feminina é precisamente um grito de liberdade, uma renúncia ao silêncio a que foram submetidas as mulheres e todo um povo, ao longo de vários séculos. Existem, de facto, características femininas na escrita, mas que não são exclusivas das mulheres. Os textos não podem ter um sexo, podem, isso sim, ser escritos por um sujeito masculino ou feminino, que neles manifeste o seu ponto de vista ou o ponto de vista do outro sexo. A conquista da identidade e da escrita pela mulher não significa forçosamente que exista uma escrita feminina, já que não se trata de um modo de escrita diferente, mas antes do nascimento da mulher na literatura, não como fonte de inspiração, mas como fonte de criação. A escrita, apesar de não ter sexo, será sempre diferente de escritor para escritor, quer este seja do sexo feminino ou masculino, porque é uma expressão pessoal/criativa.

Lídia Jorge procurou na sua obra não só refletir algumas marcas da sujeição da mulher ao longo da História, oprimida por uma ordem social patriarcal, masculina, que o regime da ditadura salazarista espelhou exemplarmente, como também as formas como foi escapando ao seu aprisionamento. Lídia Jorge partiu, sim, da consciência da posição marginalizada e oprimida da mulher durante séculos para escrever sobre a sua emancipação. Daí, o interesse pela obra jorgiana que aborda a imagem de uma mulher desafiadora, transgressora, relativamente ao sistema patriarcal. Assim como as normas sociais, muito castradoras, o medo do desconhecido e a insegurança conseguiram

³⁷⁰ Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, pág. 9.

mantê-la submissa, também o reconhecimento do seu possível crescimento foi o primeiro passo ao encontro da sua identidade, ou seja, da sua transgressão – *o lado de lá*, como referimos há pouco. Para tal efeito, o sonho e a capacidade imaginativa criaram espaços de fuga aos autores e às personagens, sendo o ponto de vista feminino o privilegiado nas obras da autora para espelhar o seu olhar ficcional, que tudo transforma:

«O que transforma uma região, uma cidade, um país ou mesmo um continente, num local de ficção, é o nosso olhar. É o nosso olhar sobre os homens que os transforma em personagens, figuras tímidas ou heróis triunfantes, grandes colectivos ou figuras individuais, conforme o nosso alcance e a nossa fantasia».³⁷¹

Fundamentalmente, a obra da escritora reflete a teoria da psicologia do desenvolvimento que explica como, inicialmente, o domínio masculino assentava em comportamentos de força e como, atualmente, o que se assinala é o facto de o feminino se ter libertado dos rótulos que detinha. Braconnier refere-se à capacidade de se ter desembaraçado de estereótipos tradicionais como marcante na identidade do género feminino:

«Para se manter, a dominação masculina jogou com lugares-comuns emocionais. A força, a coragem, a ausência de medo definiam o homem, não a mulher.»³⁷²

«Considera-se actualmente que a feminilidade é, no seu conteúdo, sobredeterminada, nomeadamente por factores culturais. O seu conceito foi desembaraçado de estereótipos que tradicionalmente o acompanhavam: passividade, masoquismo, dependência, narcisismo.»³⁷³

Não faz sentido defender-se que todos os seres humanos são entendidos como iguais e, simultaneamente, distinguir-se o perfil do masculino e do feminino. Masculinidade de uns? Feminilidade de outros? O olhar de Lídia Jorge sobre o feminino revelou que a feminilidade é uma particularidade secundária, que não interessa valorizar, apesar da obra da autora contrariar as suas palavras, quando inquirida sobre questões teóricas de construção das suas personagens, ao defender a ideia de que os conceitos de mulher e de feminino não se podem dissociar e que são geneticamente determinados. As palavras de Lídia Jorge entram em colisão com a nossa análise, já que não é a defesa do feminino, mas a valorização da mulher, que perpassa pela sua obra,

³⁷¹ Lídia Jorge, Depoimento para a *Exposição «O Dia dos Prodígios. Lídia Jorge. 30 anos de Escrita Publicada»* entre 11 de dezembro de 2010 e 31 de março de 2011, no Convento de Santo António, em Loulé, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Depoimentos> (consultado em 22 de novembro de 2014).

³⁷² Alain Braconnier, *O Sexo das Emoções*, pág. 107.

³⁷³ *ibidem*, pág. 123.

isto é, o enaltecimento da mulher por aquilo em que ela se afasta do feminino. Logo, os conceitos de feminino e de mulher remetem para realidades diferentes, podendo ou não encontrar-se na mesma pessoa. O que é interessante é verificar que aquilo que comumente é confundido afinal corresponde a duas noções tão diferentes. Feminino e mulher são conceitos díspares e o que define um não está incluído no outro, como por exemplo, uma mulher não é obrigatoriamente feminina, mas pode sê-lo; o sentimento maternal não é exclusivo da mulher; o homem pode conter traços femininos.

Tudo em Lídia Jorge aponta para a valorização da mulher, insistindo a sua obra em realçar elementos do feminino que se convertam na supremacia da figura feminina que se situa do *lado de lá* do feminino. Para além das facetas do caráter das personagens, também os tempos parados das retrospectivas e os espaços interiores, todos eles convencionalmente femininos, não permitem a associação entre a mulher e o feminino, dado que as personagens predominantemente femininas que se movimentam nas diegeses de Lídia Jorge registam um crescendo evolutivo e vencem à custa desse crescimento, denotando o que de masculino se opera nelas. Apesar da escritora afirmar:

«Tomo as pessoas pela convenção social da sua aparência (...) não partilho da ideia de que eu, mulher, tenha uma parte de homem, e um homem tenha uma parte de mulher»,³⁷⁴

as suas obras comunicam com o leitor de maneira diferente. Analisámos personagens-mulheres que tinham traços de homem e personagens-homens com traços de mulher. As suas personagens apontam para uma chamada de atenção muito forte sobre as mulheres, ao jeito dos gritos isolados que vêm surgindo desde há muito e que foram ganhando intensidade e frequência na contemporaneidade. A sua forma de dar esse grito é através da ênfase *àquilo que as mulheres têm de homens*, para usarmos os termos presentes no depoimento da autora que, dito de outra forma, é aquilo que nós estamos a defender: a valorização da mulher por aquilo que de masculino existe nela, porque a mulher não consegue dominar pelo que de feminino possui.

A escritora atribui uma extrema importância aos espaços interiores nos seus romances não por estes testemunharem a angústia, antes pelo contrário, por serem palco da força e da determinação das mulheres, sobretudo, das protagonistas. Os espaços interiores, nomeadamente a casa, são espaços privilegiados por serem o ponto de partida

³⁷⁴ Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho no âmbito do presente estudo (cf. anexo 2, pág. xviii).

para a rutura quer pessoal, familiar e/ou social e denotam, mais do que a voz do silêncio, a voz do crescimento, da libertação.

Tal como Foucault defendeu em «Qu'est-ce qu'un auteur?», um escritor pode marcar uma maneira de pensar, não se limitando a ser apenas o autor dos textos que escreveu, mas espalhando uma teoria a que outros venham a dar continuidade:

«Enfin le nom de l' auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours: le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait que l'on puisse dire 'ceci a été écrit par un tel', ou 'un tel en est l'auteur', indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut. // On en arriverait finalement à l'idée que le nom de l'auteur (...) manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture.»³⁷⁵

É nesta ideia que se concentra a teoria, que enunciámos nas páginas iniciais deste trabalho, de que existe um crítico dentro de Lídia Jorge com quem ela conversa. A autora transmite uma visão pessoal da mulher – aquela que vive em ambientes femininos, a que partilha de experiências do feminino, a que possui caracteres femininos na sua personalidade, mas que, para vingar, recolhe e incorpora em si o que de masculino existe e que, dessa forma, a completa. As personagens que escolhe identificam-se mais com o sublime kantiano do que com o belo kantiano – a inteligência, a astúcia, o domínio. As suas obras encaminham-se todas para essa conclusão. A completude da mulher com caracteres masculinos na sua personalidade reflete a mulher da modernidade e é o modelo que a autora quer passar:

«Na literatura de hoje reflectem-se os temas próprios dos nossos tempos – as custas da emancipação, a solidão, o envelhecimento, a luta desigual pela biologia desigual, a sua inquietação social em face das desigualdades, dos efeitos da guerra, dos efeitos nefastos da religião quando castradora, a sua compaixão pelos deserdados, a sua consciência em face da rapina sobre os bens da Terra, o desejo de conhecimento, de amor, desejo de criar uma outra gramática de entendimento entre os homens, e destes com a Natureza, e assim por diante.»³⁷⁶

³⁷⁵ Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», pp. 11-12.

³⁷⁶ Ludmila Giovanna Ribeiro de Mello, «A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão», *Navegações*, pág. 234.

A catarse pela escrita é o processo escolhido por várias personagens que, de forma introspectiva, retrospectiva e memorialista, se transmutaram e fixam, através da escrita, os estádios da epopeia da sua transformação. Não se tratando de heróis épicos que desbravaram trilhos e horizontes, as heroínas jorgianas encontraram a sua completude, a sua pluralidade, a sua libertação, e a escrita potencia a fixação da tríade passado-presente-futuro para os leitores. Este foi um processo dinâmico de construção das suas identidades e, ao fixar-se na escrita, garante um carácter de recomeço constante e não de coisa acabada. Esta abordagem conduz-nos ao âmago da escrita literária da autora:

«A Literatura não serve para simplificar a vida, serve para aumentar o número de sons do nosso piano, e tocá-lo com mais dedos.»³⁷⁷

Terminamos com a confirmação de que a representação do feminino na obra narrativa de Lídia Jorge é algo que assumiu contornos que antes de iniciarmos este percurso não adivinhávamos. O feminino em Lídia Jorge é um conceito dinâmico, que não se pode resumir nem definir pelos adjetivos/nomes que comumente lhe são associados; aponta para uma realidade humana diversa composta por homens e mulheres e indicia que o conceito carece de reformulação semântica e de uma nova definição, já que «feminino» não tem de continuar a significar passividade, fragilidade, emotividade, entre outros aspetos. A análise do feminino que nos propusemos efetuar permitiu-nos concluir que a obra da autora valoriza o que de não feminino existe nas suas personagens femininas, como que dando o seu contributo para uma reformulação do conceito em análise. As suas personagens femininas apresentam características que não configuram o cânone do feminino, parecendo não só subverter o cânone como apostar na valorização da diferença. Por isso, concluímos dizendo que o apelo da autora vai no sentido de uma modificação das mentalidades, numa aceitação da mulher em todos os círculos em que se movimentam os homens e numa equidade entre os caracteres masculinos e femininos, realçando a mulher que não se comporta de acordo com o estereótipo do feminino. Não querendo defender que a autora aposta na perda de feminilidade da mulher, deixamos a tónica nos aspetos interiores. Não é a forma como

³⁷⁷ Lídia Jorge em entrevista «Grande Prémio SPA-Millennium BCP» (publicada em 05 de novembro de 2007), disponível em http://www.lidiajorge.com/noticias_autor.php?noticia=5 (consultado em 13 de março de 2015).

se veste, com se apresenta em público, mas o modo como (inter)age em grupo. As mulheres atualmente são ativas, empreendedoras, dinâmicas, independentes, fortes, seguras, líderes, corajosas, determinadas, racionais e esta evolução não deve estar condicionada a conceitos imutáveis. A intenção de Lídia Jorge é de entortar as torres do pensamento e do poder, que foram durante séculos propriedade dos homens, e alertar para um conjunto de modos de ver e de se mover no sentido de resistir e modificar o poder patriarcal. Não defendemos que se trate de uma escritora feminista, como enunciámos ao longo deste trabalho, não obstante a metáfora da torre entortada surgir em estudos feministas³⁷⁸, o que poderá dar origem a estudos nesta área por parte de outros investigadores. Defendemos que, apesar de nos encontrarmos a cem anos de distância dos movimentos feministas, a ênfase tem sido dada numa masculinização dos comportamentos da mulher, e é neste percurso que se situa a obra narrativa de Lídia Jorge. Seria igualmente interessante uma investigação paralela a esta que efetuámos, em torno do masculino na obra narrativa de Lídia Jorge.

«Eu sou arrogante. Tenho a arrogância de não me conformar com esta natureza questionante, que pergunta e não encontra resposta»³⁷⁹

³⁷⁸ Debora Diniz, «Feminismo: modos de ver e de mover-se», in Carlos Serra (dir.), *O que é feminismo?*, pp. 47-60.

³⁷⁹ Lídia Jorge em entrevista a Rita Silva Freire, «Nunca apoiei um político à espera de uma benesse», 09. 10. 2014, disponível em <http://sol.pt/noticia/116395> (consultado em 12 de outubro de 2015).

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia Ativa – Livros:

- JORGE, Lídia, *O Dia dos Prodígios*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1980.
- _____, *O Cais das Merendas*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- _____, *Notícia da Cidade Silvestre*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- _____, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- _____, *A Última Dona*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992a.
- _____, *A Instrumentalina*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992b.
- _____, *O Conto do Nadador*, col. «Contexto & Imagem», Lisboa: Contexto, 1994.
- _____, *O Jardim sem Limites*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- _____, *A Maçon*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/ Publicações Dom Quixote, 1997a.
- _____, *Marido e Outros Contos*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997b.
- _____, *O Vale da Paixão*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- _____, «Cálice do Porto», *Porto. Ficção*, col. «Pequenos Prazeres», Porto: Edições Asa, 2001.
- _____, *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- _____, *O Belo Adormecido*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- _____, «História de Coiote», *Histórias para ler à sombra*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- _____, *Combateremos a Sombra*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
- _____, *O Último Voo do Pardal*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

- _____, *Praça de Londres*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.
- _____, *Contrato Sentimental*, Lisboa: Sextante, 2009.
- _____, *O Herói das Novelas*, col. «Textos Extraordinários», Lisboa: Padrões Culturais Editora, 2009.
- _____, «Representação do Mundo», *Em busca da felicidade. Dez histórias*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.
- _____, *O Romance do Grande Gatão*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.
- _____, *A Noite das Mulheres Cantoras*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.
- _____, *Os Memoráveis*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2014.
- _____, *O Organista*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2014.
- _____, *O Amor em Lobito Bay*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2016.

2. Bibliografia Ativa – Periódicos:

- JORGE, Lídia, «Uma espécie de confissão», *JL*, Lisboa, 11. 09. 1984
- _____, «Contenda», *JL*, Lisboa, 18. 06. 1985a.
- _____, «Interessante», *JL*, Lisboa, 02. 07. 1985b.
- _____, «Sentimento comum», *JL*, Lisboa, 16. 07. 1985c.
- _____, «Ondulação», *JL*, Lisboa, 13. 08. 1985d.
- _____, «Manhosamente», *JL*, Lisboa, 27. 08. 1985e.
- _____, «Junho de 1995», *JL*, Lisboa, 10. 09. 1985f.
- _____, «Manuela de Freitas», *JL*, Lisboa, 24. 09. 1985g.
- _____, «Damião e o homem», *JL*, Lisboa, 08. 10. 1985h.
- _____, «Cartaz português», *JL*, Lisboa, 29. 10. 1985i.
- _____, «Dar e receber», *JL*, Lisboa, 17. 12. 1985j.
- _____, «A Herança», *Revista Grande Reportagem*, nº 2, março 1990.

- _____, «Cavalo de fogo», *Revista Tempo Livre*, 01. 03. 1993.
- _____, «Três passagens rente ao Índico», *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 1, 1998, pp. 92-99.
- _____, «Algarve», *Expresso/ Revista*, Lisboa, 26. 08. 2000, pp. 20-27.
- _____, «Pertença e contradição», 02. 04. 2001 (texto publicado nos *Cahiers de la Villa Gillet* - nº 13, abril, 2001, tradução de Margarida Ochôa e Pierre Zalesky, e na *Revista Atlântica* - nº 5, volume outono/inverno de 2006/2007. Reconstituição de uma intervenção na Villa Gillet (Lyon, 2000), no ciclo de Conferências sobre Literatura Europeia.
- _____, «Dia de Domingo», *Mealibra. Revista de Cultura*, III série, nº 9, Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, dezembro de 2001a, pp. 13-14.
- _____, «O Romance e o Tempo que Passa ou a Convenção do Mundo Imaginado», *Mealibra. Revista de Cultura*, III série, nº 9, Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, dezembro de 2001b, pp. 16-21.
- _____, «Justa recompensa», *JL*, Paço de Arcos, 03. 04. 2002.
- _____, «O filme e o livro», *Revista Única | Expresso*, 17 de abril de 2004.
- _____, «Autobiografia Lídia Jorge. Vinte Vidas», *JL*, 23. 06. 2004.
- _____, «Para um destinatário ignorado», 13. 10. 2004 (intervenção no 4.º Congresso da American Portuguese Studies Association, na Universidade de Maryland, 13. 10. 2004).
- _____, «Passagem por Jerusalém», *JL*, Lisboa, 16. 03. 2005.
- _____, «Os anos do cravo», 14. 04. 2006 (incluída na coletânea *La Nuova Narrativa in Lingua Porttughese*, publicada por La Nuova Frontiera em 2006).
- _____, «Narrativa que convém ao mundo», 05. 05. 2006 (intervenção na sessão de entrega do Prémio Albatrozem Bremen, 5 de maio de 2006)
- _____, «Lugar de chegada», *Público | África*, 02. 10. 2006.
- _____, «Como ninguém», 18. 12. 2006 (publicada na revista *Egoísta* em dezembro 2006).

- _____, «Calendário marginal», *JL*, 18. 07. 2007.
- _____, «Telavive», *Público*|*Fugas*, 31. 07. 2007.
- _____, «De noite», 14. 01. 2008 (crónica lida no Programa «Prós e Contrás», 14. 01. 2008).
- _____, «Ofertas das mulheres aos homens», 18. 01. 2008 (texto escrito para o folheto do concerto da Orquestra do Algarve «As Palavras Cantadas», 18. 01. 2008).
- _____, «Coelho à caçadora», disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Contos>, agosto 2008.
- _____, «A perspectiva da maga», Revista *Ler*, Janeiro 2009.
- _____, «Educação: os critérios da excelência», *Público*, 09. 01. 2009.
- _____, «Para que servem os intelectuais?», 01. 03. 2009 (respostas a questionário de Filipa Melo, integradas no artigo «Públicas Virtudes & Vícios Privados», Revista *Ler*, março de 2009).
- _____, «O que mais desejava ver», *Única* | *Expresso*, 11. 04. 2009.
- _____, «Gafanhoto», 21. 05. 2009, *Lexique Nomade*, n.º 2, co-edição Le Monde/Villa Gillet/Éditions Christian Bourgois, maio de 2009.
- _____, «Duas horas de leitura que duram toda a vida», *JL*, 01. 08. 2009.
- _____, «Manoel de Oliveira», 05. 08. 2009, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Depoimentos>.
- _____, «Figos & rosas», 06. 08. 2009, disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Crónicas>.
- _____, «Laços de Família», 01. 10. 2009 (publicado com o título «Liens de Famille» no Catálogo dos 30 Anos das Éditions Métailié, outubro de 2009).
- _____, «Excepções e regra», 03. 03. 2010 (publicado no álbum com fotografias de Gonçalo Cunha de Sá, editado paralelamente à exposição «100 Mulheres Portuguesas», com início a 3 de março de 2010).

- _____, «Quando os dias voam», *JL*, 07. 04. 2010.
- _____, «Filme com pássaros», *Semanário Sol*, 20. 05. 2010.
- _____, «José Saramago», 20. 06. 2010 (Texto publicado no *ABC*, 20. 06. 2010).
- _____, «Como escrevo», *Time Out*, 01. 08. 2010.
- _____, «15 conceitos», *Expresso | Única*, 07. 08. 2010.
- _____, «Aos professores» (intervenção na Universidade do Algarve por ocasião do Doutoramento Honoris Causa, 15. 10. 2010).
- _____, «Este chão que marca», 11. 12. 2010 (texto para a exposição «*O Dia dos Prodígios. Lídia Jorge. 30 anos de Escrita Publicada*», entre 11 de dezembro de 2010 e 31 de março de 2011, no Convento de Santo António, em Loulé).
- _____, «Os dois lados do mundo», 15. 12. 2010 (Texto colocado em mural na exposição biobibliográfica promovida pelo Câmara Municipal de Loulé).
- _____, «Conto para Saïd. O signo da brevidade», tradução e seleção de Saïd Benabdelouahed (texto inserido em antologia de originais editados em árabe, Marrocos: Saad Warzazi Éditions, 15. 03. 2011).
- _____, «Lídia Jorge defende ‘retorno aos mitos fundadores’» (cerimónia da entrega do Prémio daLatinidade), *DN Artes*, 04. 05. 2011.
- _____, «Cesto de cerejas», *Jornal do Fundão*, 08. 05. 2011.
- _____, «Nos livros, de mãos nuas», *Público*, 29. 07. 2011.
- _____, «Filme em Sagres», *Público*, 20. 08. 2011.
- _____, «Alemães em nossa casa», *Público*, 24. 08. 2011.
- _____, «A mais longa viagem», *Expresso | Única*, 27. 08. 2011.
- _____, «O que sabe a cultura acerca da fraternidade?», in *Didaskalia* vol. XLI, Lisboa: Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, 2011, pp. 79-86.

- _____, «A ameaça da crise na cultura», *DN Opinião*, 30. 07. 2012.
- _____, «A razão dos simples», 23. 10. 2012 (publicado em *Público*, 17. 09. 2012).
- _____, «Ângela, um mito em construção», 24. 10. 2012 (publicado a 30. 06. 2012, no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*).
- _____, «O imperador», 26. 10. 2012 (redigida para a série «Dias Contados», transmitida pela RDP | Antena 2).
- _____, *Dama Polaca Voando em Limusine Preta*, col. «Contos Digitais DN», ESCRIT'ORIO editora, 2013
- _____, «A língua portuguesa como futuro», *JL*, 11.05.2016.

3. Bibliografia passiva

Sobre a obra da autora:

- ABREU, Ari Francisco de, *Estratégias textuais em Marido e outros contos, de Lúcia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2010.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de, MARQUES, Kelly Cristina, «Emancipação, ética e justiça na relação entre esposas e maridos de Portugal, Brasil e Cabo Verde», in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Universidade Federal Fluminense, vol. 5, nº 10, abril de 2013, pp. 39-49.
- ALONSO, Cláudia Pazos, «A voz do poder e o poder da voz em *A Costa dos Murmúrios*» in *Cleonice, Clara em sua Geração*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, pp. 1211-1218.
- BAKAJ, Branca, *O visual e o social no romance de Lúcia Jorge*, Brasília: Thesaurus, 2000.
- BERGAMO, Edvaldo A., «Literatura e autoritarismo: José J. Veiga e Lúcia Jorge», in *Anais do XXII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP – Universidade Federal da Bahia*, 2009.

BESSE, Maria Graciete, «Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge», in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Universidade Federal Fluminense, vol. 5, n° 11, novembro de 2013.

_____, *Lidia Jorge et le sol du monde. Une écriture de l'éthique au féminin*, collection «Etudes. Créations au féminin», Paris: L'Harmattan, 2015.

_____, «Olhar ético e sentido da responsabilidade», *JL*, 11.05.2016.

_____, «O Amor em Lobito Bay. Uma poética da deslocação», *JL*, 11.05.2016.

BESSE, Maria Graciete e MACÉ-SCARON, Joseph, «Lídia Jorge considerada uma das 'dez grandes vozes da literatura estrangeira' pela revista francesa *Le Magazine Littéraire*», *Público*, 29. 07. 2013.

BEZERRA, Luciana da Silva, *Penélopes do Contemporâneo na escrita de Juana Ruas e Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras UFRJ: Rio de Janeiro, 2006.

BRANDÃO, Maria da Conceição da Silva Brandão, *Formas de Silêncio em Combateremos a Sombra de Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, 2014.

CABRAL, Maria Manuela Afonso Lacerda, *A História como Memória em A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras: Universidade do Porto, 1996.

CALAÇA, Ana Sofia, «A literatura é um desafio perante o desconhecido», *Correio da Manhã/ Revista*, Lisboa, 09. 07. 2000.

CARVALHO, Susana Maria Correia Poças de, *Dois olhares sobre uma guerra: A Costa dos Murmúrios*, Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta: Lisboa, 2008.

CASTRO, Ana Maria Vasconcelos Martins de, «A busca da linguagem na mudez dos incêndios em Lídia Jorge e Clarice Lispector», in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Universidade Federal Fluminense, vol. 5, n° 10, abril de 2013.

COELHO, Eduardo Prado, «Em torno do ris a faca», *Público*, 26. 10. 2002.

- COELHO, Isa Lopes, «Uma tentativa de afastar as sombras: A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge», in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Universidade Federal Fluminense, vol. 2, n° 3, novembro de 2009.
- COELHO, Paula Mendes, *Bernard Giraudeau, João de Melo e Lídia Jorge : contos com mar em fundo*, in BLAYER, Irene Maria F.; FAGUNDES, Francisco Cota (org.), *Narrativas em metamorfose [Em linha] : abordagens interdisciplinares*, Cuiabá: Cathedral Publicações, 2009.
- COLLARES, Paula Renata Lucas, «A desconstrução do discurso imperial português em A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge», in *Revista Graphos*, Universidade Federal da Paraíba, vol. 14, n° 2, 2012.
- COSTA, Maria Aparecida da, *A paz tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge*, Tese de Doutorado em Linguística Aplicada, Literatura Comparada, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.
- DAVID, Débora Leite, *O Desencanto Utópico ou o Juízo Final: um estudo comparado entre A Costa dos Murmúrios*, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- _____, «Lídia Jorge e o romance português da segunda metade do século XX», in *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo n° 19, 2011.
- DIAS, Sandra Guerreiro, *Modos do tempo e do espaço em Eduarda Dionísio e Lídia Jorge: mudança, imaginação e (ir)realidades*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2009.
- DOMINGUES, Maria Inácia de Carvalho da Silva, *A Condição Pós-Moderna na obra A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge*, Tese de mestrado, Universidade Aberta: Lisboa, 2003.
- DOVAL, Camila Canali, De Evita a Eva Lopo. Do romance de Lídia Jorge ao cinema de Margarida Cardoso: a transposição de uma personagem intransponível, in *Anuário de Literatura*, vol. 18, n° 2, Universidade Federal de Goiás, pp. 69-83.
- DUARTE, Luís Ricardo, «Lídia Jorge. Contos, viagens e enigmas», *JL*, 11.05.2016.

- DUARTE, Maria de Deus, *História, Saga Familiar e Auto-Reflexividade Romanesca: John Fowles e Lídia Jorge*, Universidade Autónoma: Lisboa, 2001.
- DUNDER, Mauro, *Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronotopo em O Dia dos Prodígios*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.
- _____, «A literatura tem um poder lento, mas é um poder seguro», in *Revista Desassossego*, nº 8, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- _____, *Entre prodígios, murmúrios e soldados: o romance de Lídia Jorge*, Tese de doutoramento em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- ENGELMAYER, Elfriede, «Romance e ausência», *JL*, Lisboa, 29. 07.1998.
- FALÉ, Jorge, *O Vale da Paixão, de Lídia Jorge : romance de aprendizagens*, Tese de mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho, *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea (A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge, no corpus textual)*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.
- FERREIRA, Ana Paula (org.) *Para um leitor ignorado. Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa: Texto Editora, 2009.
- FERREIRA, Maria Aparecida da Costa Gonçalves, «Dissimulação e erotismo em ‘O Conto do Nadador’ de Lídia Jorge», in *Revista Graphos*, vol. 12, nº. 2, dez. 2010, pp. 117-124.
- FERRO, Letícia Costa e Silva, «Da identidade à palavra empenhada: um estudo comparado de *A Hora da Estrela* e *O Vale da Paixão*», in *Revista Crioula*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, nº 6, nov. 2009.
- FLORENTINO, Juliana de Campos, *Discurso, Identidade e Autoria no Romance A Manta do Soldado, de Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

- FORNOS, José Luís Giovanoni, «Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita», in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Universidade Federal Fluminense, vol. 2, n° 2, abril de 2009.
- FREITAS, Elizete Albina Ferreira de, *O romance português contemporâneo: ideário e trajetória estética de Lídia Jorge*, Tese de Doutorado em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- GALHOZ, Maria Aliete, «Da Saga ao Rumor no romance *O Cais das Merendas*, de Lídia Jorge», in *Revista Lusitana* (Nova Série), n° 13-14, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995, pp. 229-237.
- GASTÃO, Ana Marques, «A lentidão da inocência», *Diário de Notícias*, 21. 11. 220.
- GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva, «O Romance e a *História em A Costa dos Murmúrios* e *Netto Perde Sua Alma*», in *Millenium*, n° 46-A (número especial temático sobre Literatura), novembro de 2014, pp. 224-240.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni, *Na terra tanta guerra, tanto engano. A Costa dos Murmúrios e as ruínas do império português*, in *Letras, Santa Maria*, v. 19, n°1, jan./ jun. 2009, pp. 157-167.
- GODÊNCIO, Elisângela Fátima Nogueira, *A questão da alienação em O Dia dos Prodígios de Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.
- _____, «Aspectos parodísticos em *O Dia dos Prodígios*», in *Revista Desassossego*, Universidade de São Paulo, n° 3, 2010.
- _____, *De bordadeira a escritora: a construção da identidade feminina nos quatro primeiros romances de Lídia Jorge*, Tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.
- GOUVEIA, Fernando, *O Algarve arcaico de Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta: Lisboa, 2010.
- GONÇALVES, Maria Madalena, «Lídia Jorge: a arte de narrar ‘Marido e outros contos’», in *Românica - Contextos*, n° 9, Revista de Literatura, dir. de Maria

- Idalina Resina Rodrigues, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 123-138.
- GONDA, Gumerinda, «Lídia Jorge e a Descolonização da História», in *Cleonice, Clara em sua Geração*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, pp. 253-257.
- HAMPEL, Juliana Florentino, «A diferença e a loucura em *O Vento Assobiando nas Gruas*, de Lídia Jorge, e *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares», *Revista Criação & Crítica*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.
- JEREMIAS, Luísa, «Gosto de escrever sobre os que sabem resistir», in *A Capital*, 24. 11. 2000.
- JORDÃO, Ana Paula, «Os Murmúrios da Identidade em dois romances de Lídia Jorge», in *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Oxford-Coimbra, 1998, pp. 857-863.
- LAPAQUE, Sebastien, «Une révolution avec des fleurs», *Le Figaro Littéraire*, 30. 04. 2015.
- LESSA, Betânia Pessoa, *Clarice Lispector e Lídia Jorge: feministas ou femininas?*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Utreque, 2011.
- LIMA, Beatriz de Mendonça, «A Costa dos Murmúrios: Paraíso Traído» in *Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, pp. 436-439.
- LIMA, Sumaya Machado, «Murmúrios do espio: Uma leitura sobre o olhar marginal e exilado da escrita de Lídia Jorge e suas personagens femininas em *A Costa dos Murmúrios*», in *Revista Labirintos* (revista eletrónica do núcleo de estudos portugueses. Universidade Estadual de Feira de Santana - Baía), nº 3, 2008.
- LISTOPAD, Jorge, «Recensão crítica a *O Dia dos Prodígios* de Lídia Jorge», *Revista Colóquio/ Letras*, nº 67, maio 1982.

- LOPES, Alexandra Dulce Gonçalves, *Das fronteiras da arte e do mundo: O Jardim Sem Limites de Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2000
- LOURENÇO, Luísa Maria Martins, *Da Múltipla Existência Humana em Combateremos a Sombra, de Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014.
- LOURO, Regina, «Lídia Jorge: Este terceiro livro é o primeiro» in *JL, Jornal das Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18. 12. 1984.
- MANCELOS, João de, «A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge», *Letras & Letras*.
_____, «O sexo da escrita: do autor-zombie ao autor-mulher», *Letras & Letras*, 30. 05. 1998.
- MARQUES, Maria Isabel Gomes, *As cores de Lídia Jorge: em A Costa dos Murmúrios*, Lisboa: Hugin Editores, 2004.
- MARQUES, Susana Moreira, «Lídia Jorge: música e imagens gratificadoras», *Público*, 14. 06. 2015.
- MARQUES, Vanda, «A ficção é muito mais intensa que a vida», *Jornal i*, 01. 04. 2011.
- MARTINS, Ana Margarida Dias, *Prisoners of Anamnesis: Exorcising History through Storytelling in the Work of Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Humanidades, Universidade de Manchester, 2005.
_____, *The Postcolonial Exotic in the work of Paulina Chiziane and Lídia Jorge*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Humanidades, Universidade de Manchester, 2009.
- MARTINS, Cândido Oliveira, «A palavra literária como discurso comprometido» in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Universidade Federal Fluminense, vol. 7, nº 14, abril 2015, pp. 13-29.
- MARTINS, Óscar, «Uma visão feminina do mundo», *Correio de Caracas*, Caracas, 19.06.2002.
- MATTOS, Audrey Castañón de, *A formação do tecido discursivo em A Árvore das palavras, de Teolinda Gersão, e em A Manta do Soldado, de Lídia Jorge*,

Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2013.

MELLO, Ludmila Giovanna Ribeiro de, «A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão», *Navegações*, vol. 5, nº 2, UNESP, jul./dez. 2012, pp. 234-37.

NUNES, Elida Jacomini, *A oralidade em O Dia dos Prodígios*, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

NUNES, Maria Leonor, «O tempo e a mudança», *JL*, 16. 10. 2002.

OLIVEIRA, Ana Maria Dantas Cunha de Miranda, *As imagens da identidade portuguesa entre milénios, em três ficcionistas atuais*, Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Raquel Trentin, *Murmúrios de Uma Vivência: Metáfora Literária da Efemeridade Histórica*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria: Rio Grande do Sul, 2004.

_____, «A inversão do relato tradicional de guerra no romance português contemporâneo», in *Revista Letras*, Curitiba: Universal Federal do Paraná, nº 67, 2005, pp. 109-120.

OLIVEIRA, Érika Cecília Soares, «Contando histórias e inventando metodologias para discutir a violência contra as mulheres», in *Revista Estudos Feministas*, vol. 22, nº 1, jan.-abr. 2014.

PAPOULA, Talita da Rocha Pessoa Rezende, *Espaços em Trânsito - Uma leitura de O Vento Assobiando nas Gruas*, de Lídia Jorge, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau, *Aparando as arestas: um retrato das gerações pré e pós-74 em Portugal*, Tese de Doutorado em literatura brasileira, portuguesa e luso-africana, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

- PORTO, Marisel Valerio, *Traces of a voice: fiction and testimony in The Coast of murmurs, Lidia Jorge*, Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Pelotas, 2013.
- QUELHAS, Vítor, «Quando a ordem emerge do caos», *Correntes d'Escritas. Revista de Cultura Literária da Póvoa do Varzim*, nº 6, 2011, pp. 62-64.
- RAMOS, Suzana, «A Strange Kind of Feeling: Conflict and Alliance in Literature on Screen Interview with Lídia Jorge», (trad.) Edgardo Medeiros da Silva, in *Revista Anglo Saxonica*, Série III, Nº7, Lisboa: Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, 2014, pp. 387-389.
- REAL, Miguel «Lídia Jorge, um rasgão no tempo», *JL*, 11. 03. 2014.
- RITTER, Lisiane Lino Barreto, *O espaço em Cem Anos de Solidão e O Dia dos Prodígios: uma análise contrastiva*, Dissertação de Licenciatura, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.
- ROCHETA, Cristina, *A alegoria – tradição e inovação em O Cais das Merendas de Lídia Jorge*, Monografia de Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Estudos Portugueses, Universidade do Algarve, Outubro 2002.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «Lídia Jorge – O Vale da Paixão», *Colóquio-Letras*, nº 153/ 154 – julho-dezembro 1999.
- SÁ, Sheila Pelegri de, *Ecos de Lilith: um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.
- SANTOS, Carina Faustino, *A guerra colonial e a escrita feminina*, Tese de mestrado, Universidade Aberta: Lisboa, 2001.
- SERRA, Paulo Roberto Nóbrega, *O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa: O Dia dos Prodígios, de Lídia Jorge, e O meu mundo não é deste reino, de João de Melo*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, 2006.

- _____, «A noite das mulheres cantoras» in Miguel Real e Beata Cieszyńska (dir.), *Letras com vida. Literatura, Cultura e Arte*. Revista do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da FLUL, Lisboa, 2011.
- _____, *O realismo mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, 2013.
- _____, «A magia do feminino em *O Dia dos Prodígios*», *Cultura.Sul – Jornal de Letras & Artes do Algarve*, 05. 04. 2013.
- _____, «A promessa de um instante», in Suplemento «Cultura.Sul», *O Postal do Algarve/Público*, 10. 05. 2013.
- _____, «Entrevista a Lídia Jorge sobre *Os Memoráveis*», Suplemento «Cultura. Sul», *O Postal do Algarve/Público*, 09. 05. 2014.
- SILVA, Augusto Santos, «A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária», in *Sociologia*, vol. 24, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dez. 2012.
- SILVA, Fábio Mário da, «Entrevista sobre a ‘escrita feminina’ com Lídia Jorge», *Finis Mundi*, revista de ideias, cultura e metapolítica, nº 5, jul-set. 2012.
- _____, *Cânone literário e estereótipos femininos: casos problemáticos de escritoras portuguesas*, Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 2013.
- _____, «O olhar feminino sobre a dispersão portuguesa no romance *O Vale da Paixão*», in *Via Atlântica*, São Paulo, nº. 25, julho 2014, pp. 179-195.
- SILVA, Filipa Isabel Faria, *Percursos de memória: uma análise de A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge e Terra Sonâmbula de Mia Couto*, Dissertação de Mestrado, Universidade da Madeira, 2014.
- SILVA, Letícia Braz da, O tempo no conto «Testemunha», de Lídia Jorge, in *Anuário de Literatura*, vol. 18, nº 2, Universidade Federal de Goiás, pp. 53-68.

SILVA, Maria Augusta, «Lídia Jorge – *O Jardim sem Limites*», disponível em <http://www.casaldasletras.com/Textos>.

SIMÕES, Maria João Albuquerque, «Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge», in SIMÕES, Maria João (coord.) *O Fantástico*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, pp. 65-81.

_____, «Novos Veios da Literatura Comparada: Imagologia e estereótipos em Le Clézio, Lídia Jorge e Fay Weldon» in *Atas do VI Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas* – Universidade do Minho 2009/2010.

_____, «Imagologia literária : temas e imagotipos em Lídia Jorge e Valter Hugo Mãe», in SIMÕES, Maria João (coord.), *Imagotipos literários: processos de (des)configuração na imagologia literária*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011, pp. 215-243.

SOARES, Alexandra Dulce, *Das fronteiras da arte e do mundo: O Jardim sem Limites de Lídia Jorge*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2000.

SOARES, Anabela Miranda, *A consciência da história em Lídia Jorge*, Tese de mestrado, Universidade Aberta: Lisboa, 2002.

SOARES, Andréia Azevedo, *A manta intertextual de O Vale da Paixão*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2002.

_____, «Sopra de Valmares a força de uma terra imaginada», col. «Mil Folhas», *Público*, 24. 07. 2002.

SOUSA, Antónia de, «Os segredos e os medos de Lídia», *Diário de Notícias*, Lisboa, 09. 06. 1985.

SOUZA, Mariana Jantsch e SPAREMBERGER, Alfeu, «Memórias do salazarismo em *O Vale da Paixão*, de Lídia Jorge», in *Anuário de Literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina, vol. 19, nº. 2, pp. 77-93.

- _____, *A reinvenção do eu: desdobramentos do fenômeno mnemônico em Dois Irmãos e O Vale da Paixão*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pelotas, 2013.
- TORRÃO, Nazaré, *Espaço narrativo e identidade nacional literária: A construção da imagem de um país na literatura de Lídia Jorge*, Manuel Rui e Mia Couto, Tese de Doutorado, Universidade de Genebra, 2011.
- TRAGANT, José Francisco, *A Produção Literária de Teolinda Gersão e Lídia Jorge - Como Espelho do Acontecer da Vida Política, Social e Cultural de Portugal Contemporâneo*, Tese de Mestrado, Universidade de Buenos Aires.
- TRILHO, Maria de Lurdes, *A problemática das relações humanas em O Vale da Paixão de Lídia Jorge. Da ausência à proibição*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2004.
- TUTIKIAN, Jane Fraga, *Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.
- VIANA, Fátima «Entrevista com Lídia Jorge», *Letras & Letras*, Porto, junho de 1994.
- ZILLI, Therezinha de Lourdes Coelho, *O Jardim sem Limites de Lídia Jorge: uma arqueologia da narrativa*, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- ZORIY, Viktoriya, «Criar em torno da realidade uma outra realidade, foi isso que eu procurei fazer», disponível em <http://jpn.up.pt.2014/04/24/lidia-jorge-criar-em-torno-da-realidade-uma-outra-realidade-foi-isso-que-eu-procurei-fazer>
- ZUCOLO, Nícia Petreceli, «O ruído da resistência no discurso marginal de Lídia Jorge», *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura*, vol. 1, nº 1, Universidade de Brasília, 2011.
- _____, *Uma rapsódia portuguesa: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge*, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2014.

<http://www.arquivolidiajorge.blogspot.pt/>

Sobre a escrita e narratologia:

BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», in *Communications. Recherches semiologiques: l'analyse structurale du récit*, vol. 8, 1966, pp. 1-27.

_____, *Crítica e Verdade*, Lisboa: Edições 70, 1987.

_____, *S/Z*, trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite, col. «Signos», Lisboa: Edições 70, 1970.

_____, *O Prazer do Texto*, trad. Maria Margarida Barahona, col. «Signos», Lisboa: Edições 70, 1976.

_____, «A morte do autor», *O Rumor da Língua*, trad. António Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1987.

_____ e outros, *Escrever... para quê? Para quem?*, trad. Raquel Silva, col. «Signos», Lisboa: Edições 70, 1975.

BRANCO, Lúcia Castello, *O que é a escrita feminina?*, col. «Primeiros Passos», S. Paulo: Editora Brasiliense, , 1991.

BOOTH, Wayne C., *A retórica da ficção*, col. «Artes e Letras», Lisboa: Arcádia, 1980

CAMPOS, Fernando, *A Casa do Pó*, Lisboa: Difel, 1978.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.

DERRIDA, Jacques, “This Strange Institution Called Literature”: An Interview with Jacques Derrida, in Jacques Derrida, *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York; London: Routledge, 1992.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris: P.U.F., 2ª ed., 1991.

- ECO, Umberto, *The Role of the Reader, Explorations in the Semiotics of Texts*, Blommington: Indiana University Press, 1979.
- _____, *Os limites da interpretação*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa: Difel, 1990.
- FARIS, Wendy B., «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Francis (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3ª ed., Durham: Duke University Press, 2000.
- FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Littoral*, Revue de Psychanalyse, nº 9, Paris: Éditions Erés, 1983, pp. 3-32.
- GENETTE, Gérard., *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.
- _____, *Nouveau discours du récit*, col. «Poétique», Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GUSMÃO, Manuel, «Da Literatura enquanto Construção Histórica», in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- ISER, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- LUHMANN, Niklas, *Art as a Social System*, trad. Eva M. Knodt, Werner Hamacher & David E. Wellbery Editors, Redwood City: Stanford University Press, 2000.
- MARQUES, Susana Moreira, «O que leem os escritores», *Público*, 14. 06. 2015.
- MARTINS, Manuel Frias, «A interpretação da matéria negra dos textos», *Colóquio-Letras*, nº 122, nov. 1989, pp. 32-38.
- PRINCE, Gerald, “Introduction to the Study of the Narratee” in J. P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1980, pp. 7–25.

RICOEUR, Paul, *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso de Significação*, trad. Artur Morão, col. «Biblioteca de Filosofia Contemporânea», Lisboa: Edições 70, 1976.

_____, «Elogio da Leitura e da Escrita», in Irene Borges-Duarte, Fernanda Henriques e Isabel Matos Dias (org.), *Texto, Leitura e Escrita. Antologia*, trad. Richard Furtado, col. «Mundo de Saberes», Porto: Porto Editora, 2000.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa e Ana Luísa Amaral, «Sobre a ‘Escrita Feminina’», Oficina do Centro de Estudos Sociais, oficina nº 90, Coimbra, abril de 1997.

SEIXO, Maria Alzira, «Roland Barthes, a criação no rigor», *JL*, 05. 08. 2015.

STEINER, George, *Presenças Reais. As artes do sentido*, trad. e posfácio de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Editorial Presença, 1993.

Sobre sexo, género e identidade:

ALBERONI, Francesco, *Enamoramento e Amor*, trad. Armandina Puga, Lisboa: Bertrand Editora, 1992.

_____, *O Mistério do Enamoramento*, trad. Fátima Gaspar, Lisboa: Bertrand Editora, 2003.

ALVES, Branca Moreira, PITANGUY, Jacqueline, *O que é o feminismo*, col. «Primeiros Passos», Abril Cultural/ Brasiliense, nº 20.

ALVIM, Francisco, «Problemas da identidade e da identificação», *Jornal do Médico* (separata), Porto, 1963.

AMÂNCIO, Lígia, «O género na psicologia: uma história de desencontros e rupturas», *Psicologia*, vol. XV, nº 1, 2001.

_____, *Masculino e Feminino. A construção social da diferença*, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

- _____, «O género no discurso das ciências sociais», *Análise Social*, vol. XXXVIII (168), 2003, pp. 687-714.
- _____, «Género – Representações e Identidades», in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 14, 1993, pp. 127-140.
- BADINTER, Elisabeth, *O Amor Incerto. História do amor maternal do séc. XVII ao séc. XX*, trad. Miguel Serras Pereira, col. «Antropos», Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1990.
- _____, *Um amor conquistado. O mito do amor materno*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- _____, *XY. L'identité masculine*, Paris: Éditions Odile Jacob, 1992.
- BARTHES. Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, 6ª edição, trad. Isabel Gonçalves, col. «Signos», nº 17, Lisboa: Edições 70, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles, *Mon coeur mis à nu*, (deuxième partie des journaux intimes), Édition du groupe «Ebooks librés et gratuits».
- BEAUVOIR, Simone de, *O Segundo Sexo. Fatos e Mitos*, vol. I, trad. Sérgio Milliet, 4ª ed., São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- _____, *O Segundo Sexo. A Experiência Vivida*, vol. II, trad. Sérgio Milliet, 2ª ed., São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BARBOSA, Madalena, *Que força é essa?*, 1ª ed., Lisboa: Sextante Editora, 2008.
- BARRENTO, João, «A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance das mulheres em Portugal», *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense*, vol. 2, nº 3, novembro de 2009.
- BESSE, Maria Graciete, *Percursos no Feminino*, Lisboa: Ulmeiro, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *A Dominação Masculina*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Celta Editora, 1999.

- BRACONNIER, Alain, *O Sexo das Emoções*, trad. Lucinda Martinho, col. «Epigénese e Desenvolvimento», Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York London: Routledge, 1999.
- _____, «Actos performativos e constituição do género – um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista», in MACEDO, Ana Gabriela e RAYNER, Francesca (org.), *Género, cultura visual e performance. Antologia crítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho: Edições Húmus, 2011, pp. 69-87.
- CARMO, Isabel do, Lígia Amâncio, *Vozes insubmissas: a história das mulheres e dos homens que lutaram pela igualdade dos sexos quando era crime fazê-lo*, col. «Temas de hoje. Reflexão», 1ª ed., Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- CHARDIN, Teilhard de, *Le Coeur de la Matière*, Col. «Oeuvres de Teilhard de Chardin», n° 13, Paris: Éditions du Seuil.
- CHAUÍ, Marilena de Souza, *Repressão sexual essa nossa (des)conhecida*, 9ª ed., S. Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- CIXOUS, Hélène, «The Laugh of Medusa», in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, n°4, The University of Chicago Press, 1976, pp. 875-893.
- CORREIA, Natália, *Breve História da Mulher e outros escritos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa: Livraria Editora, 2003.
- COSTA, Maria Manuela, «A guerra dos sexos... o eterno feminino face a face com o eterno masculino» in Fernando Santos Neves (dir.), *Revista de Humanidades e Tecnologias*, n° 4/5: *Dossier Psicologia*, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2001.
- COSTA, S. & Santos, S. M., *Esteriotipo da Mulher em Portugal e sua relação com a discriminação sexual no trabalho*, Lisboa: Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego, 1997.

- DIAS, Fátima Sequeira, *Escritos sobre a história das mulheres*, col. «Khrónos», Ponta Delgada: Jornal da Cultura, 1995.
- DURKHEIM, Émile, *A divisão do trabalho social*, vol. I, 3ª edição, Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- ECO, Umberto (dir.), *História da Beleza*, trad. António Maia da Rocha, Difel: Lisboa, 2004.
- EDFELDT, Chatarina, *Uma história na história : representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, Câmara Municipal do Montijo, 2006.
- ERIKSON, Erick H., *Adolescence et crise. La quête d'identité*, trad. Joseph Nass et Claude Louis-Combent, Paris: Flammarion, 1972.
- ESTEVES, J. G., *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas- uma organização política e feminista (1908-1919)*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1988.
- FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.), *O que os Filósofos Pensam sobre as Mulheres*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998.
- _____, (org.), *Pensar no Feminino*, Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- _____, *Também há mulheres filósofas*, col. «Universitária», Lisboa: Caminho, 2001.
- FREUD, Sigmund, *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e Outros Trabalhos*, vol. XXII, trad. Jayme Salomão, «Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud», Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- _____, *Psicologia de Grupo e Análise do Ego. Dois Verbetes de Enciclopédia*, livro 15, trad. Christiano Monteiro Oiticica, col. «Pequena Coleção das Obras de Freud», extraída da Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

- _____, «Sobre o Narcisismo. Uma Introdução», *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos*, vol. XIV, trad. Jayme Salomão, «Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud», Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, pp. 83-119.
- FRIEDAN, Betty, *A Mística Feminina*, tradução de Áurea B. Weissenberg, Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.
- FUENTES, Maria Josefina Sota, *As Mulheres e seus Nomes: Lacan e o Feminino*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2009.
- GONÇALVES, Joaquim Cerqueira, «Natureza feminina ou ser feminino?», in Maria Luísa Ribeiro Ferreira (org.), *Pensar no Feminino*, Lisboa: Edições Colibri, Fórum de Ideias, 2001.
- GONÇALVES, Rui, *Dos privilégios e prerrogativas que o género feminino tem por direito comum e ordenações do Reino mais que o género masculino (1557)*, 1ª edição fac-similada, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1992.
- GUIGNARD, Florence, «Entrevista com Florence Guignard: processos identificatórios do masculino e do feminino», in *Jornal de Psicanálise*, S. Paulo, dez 2009, vol.42, nº.77, pp. 23-29.
- GUIMARÃES, E., *Mulheres Portuguesas: ontem e hoje*, Comissão da Condição Feminina, Cadernos Condição Feminina, nº 24, Lisboa, 1989.
- HÉRITIER, Françoise, *Masculino Feminino. O Pensamento da Diferença*, trad. Cristina Furtado Coelho, col. «Epistemologia e Sociedade», Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- HORVILLEUR, Delphine, *En tenue d'Ève. Fémin, pudeur et judaïsme*, Paris: Éditions Grasset, 2013.
- HUGHES, Christina. *Key Concepts in Feminist Theory and Research*, Thousand Oaks, London, New Delhi: SAGE Publications, 2002.

- JESUS, Maria Isabel de Chagas Henrique de, *A imagem da mulher na literatura portuguesa no final dos anos 60*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006.
- JESUS, Maria Saraiva de, *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*, Tese Doutoramento, Universidade de Aveiro, 1997.
- JODELET, Denise (org.), *As Representações Sociais*, trad. Lilian Ulup, editora Universidade do Rio de Janeiro, 2001.
- JUNG, C. G., *Psicologia do Inconsciente*, trad. Maria Luiza Appy, col. «Obras completas de C. G. Jung», 15ª ed., Petrópolis: Vozes, 2004.
- KANT, Immanuel, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime, Ensaio sobre as doenças mentais*, col. «Textos Filosóficos», Lisboa: Edições 70.
- LACAN, Jacques, «Prefácio a *O Despertar da Primavera*» in *Outros Escritos*, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- LEAL, M. I., *Um Século de Periódicos Femininos: Arrolamento de Periódicos entre 1807 e 1926*, Cadernos Condição Feminina, nº 35, Lisboa: Comissão para a Igualdade e para o Direitos das Mulheres, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *As Estruturas Elementares do Parentesco*, 2ª ed., trad. Mariano Ferreira, col. «Antropologia», nº 9, Petrópolis: Vozes, 1982.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
- _____, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, Estudos de Literatura Portuguesa, Lisboa: Caminho, 1995.
- MACEDO, Ana Gabriela e RAYNER, Francesca (org.), *Género, cultura visual e performance. Antologia crítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho: Edições Húmus, 2011.

- MACEDO, Ana Gabriela (ed.), *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, Lisboa: Edições Cotovia, 2002.
- _____, «Mitos e racionalidades sobre a ‘natureza’ feminina», in Maria Luísa Ribeiro Ferreira (ed.), *Pensar no Feminino*, Lisboa: Edições Colibri, 2001, pp. 29-34.
- _____, Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?», in Helena Buescu e outros, *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- MENDEL, Gérard, *La révolte contre le père, Une introduction à la sociopsychanalyse*, 3ª ed., col. «Petite Bibliothèque Payot», Paris, 1972.
- MESQUITELA, T. , «A luta das feministas através dos tempos: Mulheres - o ‘Quarto Mundo’», *História*, agosto 1982, pp. 46-57.
- MOSCOVICI, Serge, *La psychanalyse, son image et son publique*, Presses Universitaires de France, 1961.
- PIMENTEL, Irene Flunser, *Contributos para a história das mulheres no Estado Novo: as organizações femininas do Estado Novo : a «Obra das Mães pela Educação Nacional» e a «Mocidade Portuguesa Feminina»*, 1936-1966 / Irene Flunser Pimentel, Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1996.
- PISAN, Christine de, *O Espelho de Cristina*, edição fac-similada, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987.
- PLATÃO, «O Banquete 189c-193 a», in Geneviève Droz, *Os Mitos Platónicos*, trad. Fernando Martinho, Lisboa: Publicações Europa-América, 1992.
- PORTAS, Miguel (dir.), *Manifesto. Sexualidades. Éticas. Estéticas*, nº 5 «Corpo, intimidade e poder», Lisboa: Publicações Dom Quixote, abril 2004.
- PRAVAZ, Susana, *Três estilos de mulher: A doméstica, a sensual, a combativa*, Rio de janeiro: Paz e Terra, 1981.
- RICOEUR, Paul, *O Si-Mesmo como um Outro*, trad. Lucy Moreira Cesar, S. Paulo: Papirus Editora, 1990.

- _____, *La critique et la conviction. Entretien avec Françoise Azouvi et Marc de Launay*, Paris: Calmann-Lévy, 1995.
- _____, «Memória, história e esquecimento», disponível em http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textosdisponiveisonline/pdf/memoria_historia
- _____, «A marca do passado» in *História da Historiografia*, Sociedade Brasileira da Teoria e História da Historiografia, Universidade Federal de Ouro Preto, número 10, dezembro 2012, pp. 329-349.
- SAFRA, Gilberto, «Os registros do masculino e feminino na constituição do *self*», in *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, 42(76), jun. 2009, pp. 77-89.
- SARLO, Beatriz, *Tempo Passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*, trad. Rosa Freire d’Aguiar, S. Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SERRA, Carlos (dir.), *O que é feminismo?*, col. «Cadernos de Ciências Sociais», Lisboa: Escolar Editora, 2015.
- SHOEMAKER, Robert e VICENT, Mary (ed.) *Gender and History in Western Europe*, Londres: Arnold, 1998.
- SHOWALTER, Elaine, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon Books, 1965.
- _____, «A crítica feminista no deserto», in Ana Gabriela Macedo (org.), *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, Lisboa: Edições Cotovia, 2002.
- SILVA, Aurora, *Papel de género e práticas familiares*, Tese de Mestrado, Universidade do Porto, 1999.
- SILVA, Manuel Carlos, «Desigualdades de género», *Configurações* [Online], nº 4, Centro de Investigação em Ciências Sociais, disponível em <http://configuracoes.revues.org/370>, 2008.

- SILVA, Miguel Oliveira da, «Hormonas, afectos e razão», in Maria Luísa Ribeiro Ferreira (org.), *Pensar no Feminino*, Lisboa: Edições Colibri, Fórum das Ideias, 2001.
- SILVA, M. R. T., *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do séc. XX*, C. I. D. M., Lisboa: Cadernos Condição Feminina, nº 15, 1992.
- SLEPOJ, Vera, *As Relações de Família*, trad. Clara Rowland, Lisboa: Presença, 2000.
- SPELMAN, Elisabeth V., *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought*, Boston: Beacon Press, 1998.
- TAVARES, Manuela, *Movimentos de Mulheres em Portugal – Décadas de 70 e 80*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- VAQUINHAS, Irene, *Linhas de investigação para a história das mulheres nos séculos XIX e XX : breve esboço*, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2002.
- VICENTE, A., *Mulheres em Portugal na Transição do Milénio*, Lisboa: Multinova, 1998.
- WINNICOTT, D. W., *O Brincar & A Realidade*, trad. José Ocatávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre, col. «Psicologia Psicanalítica», Rio de Janeiro: Imago Editora, Lda, 1975.
- WOLLSTONECRAFT, Mary, *A Vindication of the Rights of Women - With Structures on Political and Moral Subjects*, eBooks@Adelaide, South Australia: The University of Adelaide Library, University of Adelaide.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert, «Crítica Feminista: Uma contribuição para a história da literatura», Universidade de Caxias do Sul.

Epígrafes:

ANDRADE, Carlos Drummond de,
<http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond02.htm>

_____, *Farewell*, Porto: Campo das Letras, 1997.

_____, *Antologia Poética*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética III*, 3ª ed., Lisboa: Caminho, 1999.

CAEIRO, Alberto, *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins, col. «Obras de Fernando Pessoa», Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor. Sonetos de Florbela Espanca*, Coimbra, 1931.

_____, *Sonetos*, 24ª ed., Lisboa: Bertrand Editora, 1991.

JORGE, Lídia, <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Poemas>

JORGE, Luiza Neto, *19 Recantos e Outros Poemas*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LISPECTOR, Clarice, *A Hora da Estrela*, Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

MEIRELES, Cecília, *Poesia Completa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____, *Vaga Música*, Rio de Janeiro: Pongetti, 1942

PESSOA, Fernando, *Odes de Ricardo Reis*, Lisboa: Edições Ática, 1946.

_____, *Poesias*, col. «Poesia», Lisboa: Edições Ática.

ROSA, António Ramos, *As marcas no deserto*, Lisboa: Editorial Vega, 1978.

SENA, Jorge de, *Visão Perpétua*, Lisboa: Edições 70, 2009.

SARAMAGO, José, *Os Poemas Possíveis*, 7ª ed., Lisboa: Caminho, 2011.

TORGA, Miguel, *Antologia Poética*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

Dicionários:

CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Editorial Teorema, 1982.

E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coordenação de Carlos Ceia, disponível em <http://www.edtl.com.pt>

HOUAISS, António e VILAR, Mauro de Sales, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa, 2001.

JÚNIOR, Benjamin Abdala e Maria Aparecida Paschoalin, *História Social da Literatura Portuguesa*, S. Paulo: Editora Ática, 1982.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra: Livraria Almedina, 2001.

Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, 22 vols., Lisboa: Editorial Verbo, s. d.

Diversos:

CAMPOS, Fernando, *A Casa do Pó*, Lisboa: Difel, 1978.

DESCARTES, René, *O Discurso do Método*, trad. Fernando Melro, Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, trad. Maria da Conceição Costa, col. «Biblioteca da Filosofia Contemporânea», Lisboa: Edições 70, 1977.

KANT, Emmanuel, *Crítica da Razão Pura*, Trad. J. Rodrigues de Merege, Edição Acrópolis, Versão para eBook eBooksBrasil.org, 2001.

PLATÃO, *Timeu-Crítias*, trad. Rodolfo Lopes, col. «Autores Gregos e Latinos», Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra, 2011.

_____, *Fedro ou Da Beleza*, trad. e notas de Pinharanda Gomes, 6ª ed., vol. «Filosofia & Ensaios», Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 7ª ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

SHAKESPEARE, William, *As you like it*, col. «The Arden Shakespeare», London: Methuen & Co. Ltd., 1975.

TOLSTÓI, Lev, *O que é a arte?*, trad. Ekaterina Kucheruk, 1ª ed., Lisboa: Gradiva, 2013.

VASCONCELOS, J. A. Pestana de, *O conceito do lar e da família no Estado Novo*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1933.

Código Civil Português de 1967, Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

Código Civil Português de 1867, Lisboa: Livraria Avelar Machado, 1943.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, 30, 63
ALBERONI, Francesco, 31, 107, 108, 111, 112, 139, 140, 141, 204, 208, 209, 210, 212, 221
AMÂNCIO, Lígia, 33, 34, 36, 55, 239, 309
ARISTÓTELES, 31
BADINTER, Elisabeth, 31, 37, 38, 39, 40, 59, 60, 61, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 230, 233, 287
BARTHES, Roland, 9, 10, 15, 16, 17, 29, 31, 63, 76, 101, 111, 112, 145, 209, 211, 307
BAUDELAIRE, 51
BEAUVOIR, Simone de, 31, 35, 45, 51, 58, 60, 80, 160, 286, vi
BESSE, Maria Graciete, 21, 65, 67, 71
BOOTH, Wayne, 14, 17, 18, 19, 31, 63
BOURDIEU, Pierre, 31, 56, 57, 186, 238, 239
BRACONNIER, Alain, 31, 38, 39, 73, 207, 236, 252, 289
BRANCO, Lúcia Castello, 66, 72, 74, 126
BUTLER, Judith, 31, 37, 41, 286
CHARDIN, Teilhard de, 31, 50
CHATMAN, Seymour, 14, 31, 63, 100, 101
CHEVALIER, Jean, 175, 237, 266, 285
CIXOUS, Hélène, 31, 61, 64, 65, 72, 73, 87
DERRIDA, Jacques, 15, 20, 31, 306
DESCARTES, René, 31, 51
DIDIER, Béatrice, 31, 63, 64
DURKHEIM, Émile, 31, 42
ECO, Umberto, 14, 15, 19, 20, 29, 31, 63, 236
FOUCAULT, Michel, 13, 16, 31, 63, 291
FREUD, Sigmund, 31, 48, 49, 73, 110, 129, 139, 140, 169, 222, 252, 282, 311
FRIEDMAN, Betty, 31, 42, 45
GENETTE, Gérard, 31, 100, 101, 108
GOUGES, Olympe de, 43
GUIGNARD, Florence, 49, 311
GUSMÃO, Manuel, 19, 63, 69, 306
HEIDEGGER, Martin, 16
HEILBRUN, Carolyn G., 31, 64
HÉRITIER, Françoise, 31, 56, 57, 58
HORVILLEUR, Delphine, 285
JODELET, Denise, 31, 34, 41
JUNG, Carl, 31, 49, 312

KANT, Immanuel, 31, 51, 53
LACAN, Jacques, 31, 282, 311
LÉVI-STRAUSS, Claude, 31, 56, 57
LUHMANN, Niklas, 31, 148
MAGALHÃES, Isabel Allegro de, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 91, 92, 130, 157, 178, 247, 265, 266, 267, 269, 276, 277, 278, 279, 280
MENDEL, Gérard, 31, 144
MOSCOVICI, Serge, 31, 34, 41
NEHAMAS, Alexandre, 63
PICCHIO, Luciana Stegagno, 67, 68, ix, x
PISAN, Christine de, 44, 45
PITÁGORAS, 51
PITANGUY, 87
PLATÃO, 31, 47, 51, 52
PRINCE, Gerald, 31, 100
RICOEUR, Paul, 18, 31, 75, 105, 129, 139, 141, 142, 143
SARLO, Beatriz, 275
SAUSSURE, Ferdinand de, 138
SEIXO, Maria Alzira, 10
SHOWALTER, Elaine, 31, 64, 67, 288
STEINER, George, 13, 15, 16, 17, 31, 138
TOLSTOI, Lev, 9, 152, 156
TOMKINS, Silvan, 31, 54
WINNICOTT, Donald Woods, 31, 48, 49, 50
WOLLSTONECRAFT, Mary, 43, 44

ÍNDICE REMISSIVO

- A Costa dos Murmúrios*, 12, 21, 26, 28, 31, 69, 71, 91, 93, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 147, 154, 158, 159, 166, 167, 168, 169, 170, 175, 240, 261, 262, 263, 264, 268, 269, 276, 277, 278, 294, 300, 301, 302, ix, xvi
- A Noite das Mulheres Cantoras*, 9, 12, 31, 91, 94, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 159, 243, 244, 253, 254, 255, 262, 264, 268, 277, 278, 295, viii, xvi
- A Última Dona*, 12, 31, 158, 183, 242, 262, 264, 268, 273, 276, 294
- analepse, 23, 108, 114, 117, 121, 255, 276, 277, 278
- Combateremos a Sombra*, 12, 31, 91, 159, 201, 202, 231, 232, 261, 262, 264, 277, 278, 294, xvi, xix
- completude, 32, 59, 89, 100, 103, 106, 115, 121, 130, 136, 206, 213, 216, 235, 246, 247, 287, 291, 292, vii, xiv
- culto da imagem, 159, 236, 240, 243, 246
- desmemória, 72, 74, 91, 93, 95, 121, 126, 136, 137, 211, 261
- despalavra, 94, 138, 145, 146, 147, 152, 156, 157
- emotividade, 118, 159, 186, 207, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 235
- escrita feminina, 30, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 79, 80, 90, 126, 130, 265, 267, 269, 276, 288, 303, 305, 312, ix, x
- feminino, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 41, 42, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 100, 103, 104, 105, 106, 109, 122, 129, 130, 136, 137, 138, 146, 148, 157, 158, 160, 163, 168, 178, 179, 180, 186, 187, 190, 194, 195, 196, 197, 204, 206, 207, 215, 216, 221, 224, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 246, 247, 248, 249, 250, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 269, 271, 272, 273, 275, 277, 278, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 303, 309, 311, 314, vi, x, xv, xvii
- feminismo, 45, 64, 87, 104, 293, 307, 313, 314, xv
- feminista, 28, 31, 32, 41, 43, 64, 75, 85, 87, 91, 293, 309, 310, 314, xv, xvi, xvii
- fragilidade, 55, 56, 99, 103, 117, 121, 146, 159, 172, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 235, 247, 263
- identidade, 26, 27, 33, 39, 40, 58, 59, 60, 65, 69, 91, 97, 104, 105, 106, 109, 110, 129, 144, 167, 237, 247, 253, 266, 274, 277, 286, 287, 288, 289, 301, 303, 304, 307, 313
- incompletude, 32, 62, 105, 136, 195, vii, viii, xiv
- Lúcia Jorge, 9, 10, 14, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 50, 52, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 102, 103, 105, 120, 121, 124, 125, 127, 128, 145, 147, 149, 150, 154, 156, 158, 160, 161, 175, 179, 190, 195, 196, 206, 226, 234, 235, 247, 261, 266, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, i, xv
- Marido e Outros Contos*, 12, 27, 31, 91, 94, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 197, 199, 200, 211, 212, 239, 257, 262, 263, 264, 267, 276, 278, 294
- masculino, 28, 30, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 74, 86, 92, 105, 115, 122, 130, 136, 157, 163, 178, 180, 185, 186, 187, 193, 195, 196, 197, 206, 214, 224, 247, 248, 249, 250, 254, 256, 257, 259, 262, 265, 272, 273, 277, 280, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 309, 311, 314, vi, x, xvii

memória, 10, 11, 31, 67, 68, 72, 73, 74, 78, 81, 91, 93, 102, 107, 113, 115, 117, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 145, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 167, 209, 225, 230, 265, 268, 275, 276, 278, 279, 280, 314, x

Mnémosines, 93, 95, 211, 261

narrador, 18, 19, 23, 25, 27, 30, 31, 69, 71, 73, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 136, 137, 138, 139, 143, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 165, 167, 168, 170, 171, 173, 180, 185, 194, 211, 212, 214, 218, 228, 229, 230, 234, 239, 244, 262, 263, 268, 270, 271, 273, 276, 277, 278, 280, 285, 286, xiii, xvi

narratário, 14, 99, 100, 101, 102, 106, 114, 127, 137, 143, 146, 147, 264

Notícia da Cidade Silvestre, 12, 21, 31, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 109, 110, 128, 139, 146, 147, 159, 212, 213, 222, 223, 250, 251, 252, 261, 262, 264, 269, 276, 278, 294, xix

O Belo Adormecido, 12, 31, 91, 158, 193, 197, 198, 226, 227, 244, 245, 257, 258, 259, 264, 269, 277, 294

O Cais das Merendas, 12, 31, 84, 158, 180, 200, 201, 234, 245, 261, 294, xix

O Dia dos Prodígios, 12, 22, 25, 27, 28, 31, 70, 71, 77, 78, 158, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 194, 197, 205, 223, 224, 225, 249, 250, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 278, 279, 280, 289, 294, 298, 300, 301, 302, 303, iv, xvi

O Jardim sem Limites, 12, 149, 150, 151, 180, 181, 182, 183, 245, 253, 271

O Vento Assobiando nas Gruas, 12, 27, 31, 91, 94, 147, 148, 158, 171, 172, 189, 190, 202, 203, 204, 205, 213, 225, 226, 234, 256, 261, 262, 263, 264, 268, 269, 277, 278, 294, 301, xvi, xix

Os Memoráveis, 12, 24, 31, 91, 94, 152, 153, 155, 158, 193, 194, 195, 214, 215, 262, 295, 303, xvi, xix

Pandora, 52, 170

passividade, 65, 80, 130, 158, 160, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 179, 180, 181, 182, 183, 191, 193, 194, 195, 196, 200, 210, 223, 235, 247, 259, 262, 263, 272, 286, 287, 289

Penélope, 28, 55, 74, 113, 161, 168, 170, 174, 175, 176, 284, 285, 300

personagem-homem, 31, 92, 160, 180, 181, 192, 205, 206, 290

personagem-mulher, 31, 90, 92, 93, 94, 160, 164, 172, 180, 195, 198, 206, 215, 248, 249, 253, 255, 256, 264, 269

Praça de Londres, 12, 31, 91, 159, 198, 199, 214, 216, 227, 228, 229, 230, 241, 242, 261, 262, 273, 277, 295

sentimento maternal, 37, 159, 215, 217, 222, 225, 226, 233, 234, 235, 290

Vale da Paixão, 12, 23, 24, 25, 29, 31, 91, 93, 94, 106, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 121, 139, 140, 144, 145, 150, 158, 159, 190, 191, 192, 193, 205, 207, 208, 209, 211, 217, 218, 219, 220, 221, 243, 261, 262, 263, 264, 268, 269, 270, 277, 278, 294, 300, 303, 304, iv, xvi, xix

Xerazade, 81, 143, 175, 284

ANEXOS

Juntei-me à voz da guitarra
Por ser mais que verdadeira
Provei que eu própria era
Feita de sua madeira.
Lídia Jorge³⁸⁰

1. Entrevista presencial a Lídia Jorge

Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho, em sua casa, no dia 10 de maio de 2013

«...acredito que represento no mundo das Letras alguma coisa, mas ainda não sei se é muito, se é pouco.»³⁸¹

MLT - Soube durante esta semana que foi mais uma vez premiada com uma distinção no passado fim de semana na Corunha. O que sente por ser um dos nomes femininos da atualidade nas letras portuguesas, e não só, reconhecido além fronteiras? A que é que se deve esse estatuto?

LJ - Não se sente nada de especial perante o estatuto, nem sequer é um estatuto, é algo que aparece no fim da linha das coisas. Essa ideia de carreira, eu acho que poucos escritores a têm, a nossa luta é com os livros, portanto, quando depois aparece a avaliação do conjunto dos livros, como é o caso quando há um prémio como este que referiu, é uma alegria. Percebe-se, quando isso acontece, que há uma correspondência entre aquilo que é a nossa proposta – criação de objetos chamados livros – e aquilo que é a receção. Percebemos que estamos a escrever para os contemporâneos, os nossos contemporâneos acham que valeu a pena, que aquilo ia ao encontro da sua expectativa, ou que foi além da sua expectativa, porque os livros fazem ver a vida para além daquilo que nós estávamos à espera. Então, quando isso acontece, traz uma certa paz, um

³⁸⁰ Lídia Jorge, «Juntei-me à voz da guitarra», disponível em <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/search/label/Poemas> (consultado em 12 de outubro de 2015).

³⁸¹ Intervenção de Lídia Jorge na Universidade do Algarve por ocasião do Doutoramento Honoris Causa a 15 de dezembro de 2010 http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/2010_12_01_archive.html (consultado em 03 de novembro de 2013).

conforto muito grande, uma sensação de utilidade, uma espécie de carinho, uma espécie de amor que a pessoa sente e isso é uma grande recompensa em relação àquilo que é o nosso trabalho, que é de um outro nível, um nível social.

MLT - E o facto de ser mulher, o facto de ser uma das escritoras mais conhecidas em Portugal e reconhecidas no estrangeiro, isso dá-lhe alguma satisfação suplementar?

LJ - Dá-me. O facto de aparecer uma mulher quando ainda continua a haver um problema em relação às mulheres, deixa-me feliz. Há uma espécie de quotas que não se dizem, mas que há. Certas agremiações olham um pouco para as quotas e dizem «agora fica bem aqui também uma mulher». Mas em princípio ainda são muito vistas como uma espécie de enfeite que se põe. Eu não lamento isso, eu acho que há um tempo histórico para as coisas, acho que a história é muito mais lenta do que o nosso próprio desejo. Há cem anos as mulheres não sabiam ler e escrever a sua vida, isto é uma aquisição muito recente, as próprias mulheres ainda não se aperceberam da sua importância. As mulheres *assaltam* aquilo que é a literatura com objetos de baixo relevo, mas querendo entrar na literatura por outros campos, por exemplo, a produção que é feita de textos semi-eróticos, eróticos, produzidos por mulheres é imensa, as mulheres ainda com o antigo estatuto de objeto sexual, de objeto de desejo e, assim, as próprias mulheres derrotam o caminho umas às outras.

Se aparecem seis homens a falar de literatura é natural, mas se aparecerem seis mulheres não dá credibilidade. Isto é alguma coisa que vai demorar muito até que as mulheres sejam olhadas, não só na literatura mas em muitos outros campos, como parceiros integrais. Então, como foi agora o caso, perceber que no meio daqueles escritores todos existem duas mulheres é bom, nós percebemos que há também a preocupação dos homens em ultrapassarem esse tabu. Este encontro na Galiza foi muito comovente, porque o povo da Galiza se encontra numa situação de grande ressentimento em relação a Espanha, durante cinco ou seis séculos em que não puderam falar galego, a língua galega foi proibida, foi desprezada, neste momento que eles têm um ressurgimento galego muito forte, eles sentem-se muito vítimas, então, estão ao lado de todos aqueles que são vítimas e para eles lutar pela mulher é uma coisa muito importante porque é lutar pela imagem de si mesmos. É muito curioso que nunca dizem

«Associação dos Escritores Galegos», eles dizem «Associação das Escritoras e dos Escritores de Língua Galega» porque a questão das mulheres, da greve das mulheres, da literatura das mulheres, a importância que dão por exemplo à Emilia Pardo Bázan, que é uma escritora muito importante no panorama das letras espanholas, é enorme. Quando as mulheres se assumem como porta-vozes dum tipo de escrita, digamos que é a escrita das mulheres, são postas um pouco mais de lado, porque têm uma outra visão, há também a suspeita que isso seja uma forma de aceder mais facilmente a um pódio. Em quem escreve, essa hiper-consciência de que se é diferente, que se é mulher, não ajuda. Se me falarem, por exemplo, que nós nos colocamos ao lado das vítimas (qualquer escritor coloca-se ao lado das vítimas) ou das mulheres, é natural porque são figuras que, em geral, ainda são duplamente vitimizadas.

MLT - Certamente que o facto de ser mulher a coloca de forma mais parcial do lado das mulheres que cria. O facto de ser mulher fá-la conhecer um pouco mais a intimidade, a profundidade, os problemas, a consciência...

LJ - Claro, isso é mesmo assim, porque eu não posso dissociar porque, para já, sou muito mais capaz de adivinhar aquilo que vai no pensamento de uma mulher do que o que vai no pensamento de um homem. A mulher interiorizada, e que é uma perspectiva muito forte de olhar mas não tem uma perspectiva forte de ação, isso é alguma coisa que me toca muito e uma vez houve um confronto de opiniões com a Agustina Bessa-Luís, em que ela achava que as minhas figuras eram fracas, que eram figuras com personalidade de debilidade, enquanto que as dela são figuras com personalidade forte. Até certo ponto eu acho que ela tem razão, mas não tem toda a razão, porque as minhas figuras são desfavorecidas, em geral elas não triunfam do ponto de vista social nas páginas dos livros, o que elas têm é um olhar forte e aí penso que o olhar das minhas figuras não é menos forte que o olhar das figuras da Agustina. Eu empresto olhar, as minhas figuras colocam-se para ver, para julgar, para ver, para ter uma perceção do mundo, para perceber como é que é o teatro do mundo. É isso que as minhas figuras todas têm em comum, as figuras femininas, elas são figuras de olhar, elas estão vendo e interpretando o mundo e eu acho que faço isso porque sou mulher. Agora há uma coisa que eu acho, eu gosto de imaginar como é o homem, como é a criança, como é o velho, o que nós mais gostamos de fazer, os ficcionistas, é ser diversos, é ser muitos, é ser o oposto daquilo que somos, por isso que há uma espécie de teatro dentro da ficção,

qualquer escritor, tendo o instrumento da escrita na mão, o que pretende é passar além das suas fronteiras, passar para além do seu próprio enquadramento.

MLT - Esse teatro, por um lado, pode ser encarado como uma forma de escape, uma forma do escritor ser e se transformar no outro que não conseguiu ser na realidade, mas tem sempre as marcas biográficas... as personagens nunca conseguem ser todas fictícias, há sempre um pouco da biografia de quem escreve naquilo que escreve. Concorda?

LJ - Sim, não há dúvida nenhuma, mesmo às vezes quando se escreve o oposto daquilo que se é, está lá o negativo de uma fotografia e já me têm feito ver por muitas vezes que as minhas figuras, pelo menos as principais, elas são como que uma espécie de longa declinação, com muitos casos, de uma figura só que, em geral, é uma rapariga jovem surpreendida com o mundo e de alguma forma vítima de uma injustiça qualquer. À medida que eu continuo a escrever mais vejo isso, tenho muita dificuldade em retirar-me dessa figura e que de certa forma foi um tempo qualquer em que eu fiquei, talvez o tempo da descoberta da escrita, talvez o tempo de quando eu olhei para o mundo e confirmei que eu queria escrever. Eu acho que é o olhar dessa moça que se mantém, por exemplo, um caso como *O Dia dos Prodígios*, têm-me feito notar que a Carminha jovem, a Carminha mais velha e a Branca são uma mesma só em várias fases da vida e em várias condições e que de certa forma há uma harmonia entre elas – as três são vítimas, as três querem sair daquele mundo, as três têm uma espécie de poder mágico em relação à realidade, as três acabam por se desentender com os homens e, no entanto, amá-los profundamente e ter uma ligação com eles que não conseguem quebrar, uma delas com o padre, a outra com o soldado e a outra com o marido. Dificilmente eu teria inventado a Eva Lopo se eu não tivesse vivido um pouco daquele tempo ou n' *O Vale da Paixão* há ali um pouco a experiência com a terra e a experiência com uma família patriarcal à antiga que depois emigra e a terra fica uma espécie de museu para se ver como era, mas ninguém sabe como fazer, digamos é um testemunho, passa por uma vivência particular.

MLT - As suas mulheres são todas mulheres bonitas, na sua grande maioria. Não há mulheres marginais, não há mulheres malvadas nem há papel de relevo dado a mulheres adúlteras. Não é dado relevo a mulheres com comportamentos antissociais, marginais. Isso é propositado, é consciente?...

LJ - Eu tenho a impressão de que se passa o seguinte: as minhas histórias têm uma maldade, mostram o mundo mau, mas eu preciso de ter uma espécie de canto para eu ficar em paz com alguma coisa. Eu preciso de ter um canto salvador e muitas vezes a beleza da mulher é o meu canto salvador, é o olhar a partir do qual alguma coisa cria harmonia no mundo em desarmonia. E eu tenho a ideia de que faz parte da obra de arte, mesmo aquela que só apresente o trovão ou o terror, conter alguma coisa, nem que seja ao nível da linguagem ou ao nível da representação, que não expulse o leitor e um dos elementos que faz com que sinta como que um acolhimento, é precisamente esse lado. Eu tenho, com a representação material das coisas, uma ligação muito física, eu escrevo de uma forma muito tátil, muito auditiva, muito visual e então eu não consigo estar dentro de alguma coisa que seja muito lixo, preciso de encontrar um canto que seja uma janela de salvação para mim própria como escritora e de certa forma é isso que me equilibra. Até estou a dizer isso porque o facto de a Milene ser uma menina feia tomou conta de mim. Eu quis que aquele rapaz a amasse pela alma dela e pela alma simplória dela, tão simples, tão simples que era uma oligofrénica, que ele amasse nela a criança absoluta que existia nela e portanto ele não podia amá-la se ela fosse uma bonitona, aí teria um motivo lógico. Eu quis que ele a amasse completamente por dentro e ela também o ama completamente por dentro.

MLT - Outra coisa que eu também reparei é que dá destaque à mulher atual, a mulher dos últimos 30/ 40 anos, mas também não temos aquela mulher do dia-a-dia, aquela mulher com a azáfama diária, dividida entre mil tarefas...

LJ - Toda a mulher foi atarefada toda a vida, interessa-me a parte contemporânea, o que me interessa não é essa azáfama, interessa-me muito mais colocá-la, por exemplo, na situação da pessoa explorada, da pessoa que se verga aos valores da contemporaneidade, dos valores falsos. Interessa-me muito mais falar de como ela age perante aquilo que são os desafios, por exemplo, da fama, os desafios da importância do poder, interessa-me muito mais isso do que fazer a crónica do estafanço da mulher atual, eu quero vê-la de uma outra forma, quero vê-la em confronto com aquilo que são os desafios que não são circunstanciais, quero vê-la como é que ela se perde ou se encontra perante aquilo que é o grande desafio da sua própria emancipação interior. Portanto, descrever-lhe os atos era até colocá-la junto daquilo que são os homens porque muito do que acontece nas mulheres é uma espécie de sobreposição da tarefa masculina com o que ela adquiriu ou aquilo que é tarefa feminina que ela herdou e nós não sabemos ainda

como paginar isso, mas eu creio que isso não é fundamental. O que me é mais importante é o que faz a mulher com o seu corpo, como deixou de ter a noção de sagrado na relação ao seu corpo, como a questão da nudez se transformou em alguma coisa tão banal que não parece como uma revelação. O facto de as mulheres para poderem ser alguém, saírem do anonimato, darem de si até à morte, isso são elementos que me interessam muito.

MLT - Qual é então o seu conceito, a sua definição de mulher? Está associado ao conceito de feminino? É a mesma coisa?

LJ - No fundo da mulher tem de existir o feminino, eu não separo o estatuto social dela, o estatuto cívico, daquilo que é uma raiz íntima que é diferenciadora. Eu mantenho-as e defendo-as, como parte da riqueza do homem como género, do homem como coisa humana. Portanto o feminino, para mim, continua a ser alguma coisa de importante, é um carácter, o feminino é um carácter dentro do género e acho que é importante mantê-lo e acho que é importante escutá-lo e a literatura pode fazer isso, porque as outras artes, sobretudo as ciências podem dissecar e mostrar as diferenças comportamentais, mas a literatura vai ao ponto do mistério da coisa. No entanto, continuamos diferentes e eu acho que a literatura faz isso e faz isso bem porque espreita a totalidade e eu continuo a pensar que a zona do feminino e a zona do masculino que têm outro tipo de comportamentos, outro tipo de afirmação e são elementos fundamentais na inscrição da nossa vida no mundo, são absolutamente fundamentais.

MLT - Essa fronteira entre o feminino e o masculino vai-se esbatendo ao longo dos tempos e não está tão dividida, tão separada, como era há umas décadas atrás. Já a Simone de Beauvoir dizia que a mulher não nascia mulher, construía-se... Concorda com esse ponto de vista - a mulher não nasce mulher só por ser do sexo feminino, ela constrói-se?

LJ - Ela estava numa fase muito importante em que era preciso dizer isso. Há uma parte de nós que nasce mulher, não é tudo construção, há traços de comportamento que são a resposta à parte biológica que é diferente. Um menino e uma menina têm coisas diferentes, e desde o início, a abordagem da brincadeira é diferente. Ao darmos os mesmos objetos às meninas e aos rapazes, eles fazem coisas diferentes e eu não acho que seja necessário que façam exatamente as mesmas coisas para que um dia sejam ambos válidos, e quando adultos possam pretender ser seres de respeito, produtivos e

felizes na vida. Acho que não é necessário fazer essa aproximação igualitária, não são iguais e acho que vale a pena respeitar porque o resultado será muito mais estimável se se respeitar essa diferença. Há pouco tempo a Ana Maria Magalhães contava uma coisa muito interessante, que levava as netas a determinada casa, onde havia uns rapazes, e quando chegaram lá havia uma lareira com a vassourinha e a pá. A miúda correu para a vassoura e começou a varrer e o miúdo pegou na pá e começou a espadeirar de um lado para o outro. E ela dizia-me muito admirada «Como? Nós não fazemos essa distinção?» De facto existe uma energia no rapaz, uma energia que se canaliza para um ato de grandes movimentos e a rapariga tem menores movimentos. Eu acho que essa completude é boa, poeticamente ela é boa, ela é boa do ponto de vista moral e do ponto de vista estético. Eu não a quero quebrar, eu acho é que se se educar dum lado e doutro, eles podem ser ao mesmo tempo, um dia na sociedade, bons professores, bons médicos, bons artistas, bons parlamentares, bons políticos e acho que a literatura ajuda a ver isso.

MLT - Falou em completude e ocorreu-me a incompletude. Lembro-me que há pouco tempo numa entrevista, falou que as suas personagens tinham um quê de incompletude, eram incompletas. Achei pertinente esse adjetivo e queria perguntar-lhe agora que falou em completude, se essa incompletude das suas mulheres, das suas personagens femininas, vem do facto de serem personagens que não são dominadoras, vem do facto de serem fracas emocionalmente (algumas delas)... Qual é o aspeto que contribui para as ter catalogado como incompletas?

LJ - Aí falo tanto em mulheres como em homens, elas são incompletas porque elas nunca atingem aquilo que eu quero. É do ponto de vista literário, do ponto de vista da sua construção, eu queria sempre que elas brilhassem mais. Devo dizer que a figura feminina com a qual eu estou mais em paz, a qual tenho ideia de que lhe dei um formato mais completo foi a Milene, é aquela que eu sinto mais redonda, mais capaz. Se me dissessem para escolher uma figura eu escolheria a Milene. O modernismo apagou a figura, a personagem, subalternizou-a por completo, colocou-a com uma categoria literária desprezível, dizendo que nós não podemos imitar a pessoa, que nunca num livro pode haver uma figura completa, não há um retrato. É o caso, por exemplo, da Virgínia Woolf que fez um conto sobre a história do personagem, a impossibilidade de fazer o personagem. Com o pós-modernismo, a figura fica apenas como um pretexto para a grande brincadeira, para o jogo e para a incapacidade de representar a história. O que acontece é que eu tenho uma visão de reconstrução da figura, eu acho que vale a

pena reconstruir a figura, eu quero recapturar a figura. A figura, a personagem, faz-me falta na literatura e há figuras que ficam aquém daquilo que eu quero porque eu quero juntar no mundo as figuras que eu não encontro, interessa-me juntar lugares e figuras que não existem, mas que eu quero que existam. Portanto, a Milene e, noutro domínio talvez, o Walter Dias sejam das figuras que eu consegui de forma mais redonda porque acho que atingi o ponto fundamental do seu sofrimento e à volta desse sofrimento acho que consegui construir uma espécie de castelo visível, que mostra o corpo das figuras. Quando eu falo em incompletude, eu falo que elas são incompletas, sim, e por isso eu tenho ideia de as prolongar depois noutro livro, noutros textos...

MLT - Já me disse que a personagem preferida seria Milene... quando constrói as personagens rejeita algumas que lhe surgem à frente?

LJ - Sim, há figuras que ficam a mais naquilo que é a construção da história, elas não servem, elas não prestam, elas aparecem como excrescências, não entram dentro daquele todo, ficam a mais. Por exemplo no livro da Milene houve várias que eu pus de lado, que substituí, que fundi, porque há em mim uma espécie de capacidade de visualização e as personagens tornam-se quase pessoas e isso é muito forte e conduz um livro. Uma figura central conduz um livro, aliás há páginas que conduzem um livro. Há certas personagens que eu considero como que o farol da história, há figuras que são pilares duma ação, pilares dum texto, mas, por outro lado, existem outras que são matéria de trabalho não entram com entusiasmo, elas estão ali a servir coisas. Isso faz parte daquilo que é a construção do livro, que é o combate com o inútil, com as coisas inúteis e as personagens entram numa sequência de inutilidade. Por exemplo, *A Noite das Mulheres Cantoras* tinha mais personagens, personagens que eu acabei por retirar porque pesavam para nada, não valia a pena. Não me lembro do nome do arquiteto minimalista que dizia «em arquitetura, o menos é mais» e em literatura, o menos também é mais e então às vezes é precisar tirar o que está a mais, desbastar. Eu ponho, de facto, muita prosa, muito texto, de lado na busca de me aproximar mais daquilo que é essencial.

MLT - Voltando um bocadinho atrás e à escrita, há pouco falávamos da diferença entre a perspetiva da mulher e a perspetiva do homem na construção das mulheres personagens. Também acha que há essa diferença entre a escrita produzida por

um homem e a escrita produzida por uma mulher? Concorda com aquele conceito da escrita feminina?

LJ - A oratória antiga entendia que havia três níveis na escrita: a *inventio*, a *compositio* e a *elocutio*. A *inventio* tem a ver com a história em si, a *compositio* tem a ver com as partes e a *elocutio* é a escrita propriamente dita. Eu nunca vi diferença a nível da *elocutio*, a nível do revestimento escrito, acho que há tanto homens metafóricos como mulheres metafóricas, ninguém me vai dizer que uma imagem é escrita por uma mulher ou um homem. Por exemplo, vê-se isso com os tradutores. Quando os tradutores estão a trabalhar um texto nosso, põem-nos muitas perguntas. Uma vez à tradutora Geneviève Lebriche, a francesa, disseram que eu era muito difícil de traduzir porque tal como a Clarice Lispector e a Nelly Depignone vínhamos de sociedades onde as mulheres não eram libertadas, não eram livres ainda e que, portanto, nós encontrávamos formas meio escondidas para nos expressarmos. Eu acho que é um erro, que é falso. Por exemplo, se pegar numa obra do Lobo Antunes não vê menos nível metafórico do que num meu.

É possível que haja essa distinção, sobretudo a nível da *compositio*, isto é, da composição. Aí eu noto que, de facto, as mulheres escrevem muito com a ideia de que, logo no início, têm a história toda. Quem me chamou à atenção para isso foi uma mulher muito importante – a Lucciana Stegagno Picchio, a italiana – que, uma vez quando eu dizia «sinto que a minha escrita é feminina, mas não sou capaz de explicar porquê», ela disse «não é a nível da escrita propriamente, é a nível da construção» e então mostrou-me como todos os meus livros começam a partir de planos parados, isto é, a partir de janelas, a partir de sítios, ela dizia até sítios altos, sítios de boa visão, mas sítios parados, e depois então o mundo alastra em redor. Talvez tenha a ver com isso de facto que eu noto que muitas mulheres escrevem assim – inicia-se a história com a ideia de que se está vendo já tudo, daí o início ser um pouco confuso, muitos planos, os meus inícios são todos confusos. Se reparar (mal de mim porque crio esse problema com os leitores que têm de lutar um pouco comigo), no início é como que lhes ofereço tudo. *Inclusive* há uma forma que eu tenho muita dificuldade em retirar da minha cabeça, que é um processo meu, que é uma pequena narrativa no início, onde está tudo misturado, como um ovo, e depois esse ovo vai crescendo. É como, por exemplo, «Os Gafanhotos» do livro *A Costa dos Murmúrios* ou neste último com «A Noite Perfeita», tem em resumo e *a posteriori* tudo.

A Lucciana dizia que a mulher era mais metafórica na construção, porque a sua memória é uma memória de quem narra depois de ouvir os outros narrarem, tem a memória de quando ela ainda não era protagonista e escreve a partir do protagonismo dos outros que ela junta, enquanto que o homem tem muito mais metonímia e vai descrevendo à medida do cavaleiro andante, aquele que vai passando pelos acontecimentos e vai narrando sobre o momento. Isto pode ser uma coisa meramente poética, mas a verdade é que é o meu processo. Ela dizia «a Lídia escreve sobre o mundo, sobre a história, não é uma escritora de intimidade apenas, mas parte da intimidade para a história e, portanto, avança para a história, para a praça pública, para a ágora, a partir do seu ponto de vista fixo, lá em cima, não evita a grande história, mas não é a protagonista da grande história. É possível que esta distinção que eu estou agora a fazer se esbata dentro de 10, 15, 20 anos, mas ainda permanece em escritoras como a Agustina Bessa-Luís, como a própria Maria Velho da Costa.

Apesar disto, eu não sou capaz de dizer onde começa e acaba a escrita feminina e devo dizer que fiz experiências em que li um texto, sem indicar o autor, do Vergílio Ferreira e um texto da Agustina Bessa-Luís (eu ia falar precisamente sobre o que era o masculino e o que era o feminino) e havia oitenta pessoas na sala e eu pedi que me identificassem o texto do homem e o da mulher. Todos disseram que o da Agustina era de um homem e o do Vergílio era de uma mulher porque o Vergílio se coloca na perspetiva interna, numa perspetiva de quem está olhando, como uma espécie de laparoscopia interna, enquanto que a Agustina enfrenta objetivamente, brechinianamente, a história.

Lembrei-me agora que acabei de ler um texto que a tradutora de francês fez que eu achei muito curioso. Ela diz que a dificuldade de traduzir os meus livros é porque há a mistura... a conjugação de dois mundos diferentes... que é o mundo poético interiorizado com a história ... com a história objetiva, que esses dois são dois registos que se casam e que têm, para ela, como tradutora, dificuldade. Achei curioso porque foi ao encontro daquilo que a Lucciana dizia - existe uma coisa muito forte interiorizada e depois aparece a história real.

MLT - Essa laparoscopia está presente nas suas personagens femininas todas, são todas muito laparoscópicas enquanto que os homens são muito mais cavaleiros andantes: o Walter, o Geraldês. Deixe-me perguntar-lhe agora sobre os nomes das

personagens. Há alguma história associada a algum nome ou são nomes que lhe vêm à cabeça?

LJ - Vêm-me à cabeça e às vezes fico à espera que apareçam nomes melhores, mais sonantes, acho que os escritores às vezes são pessoas muito superficiais, às vezes eu sinto-me muito superficial. Às vezes eu rejeito um nome porque na escrita ele não é bonito, por exemplo, o nome Filipe que eu sempre tenho querido colocar. Filipe é um nome bonito, significa aquele que gosta dos cavalos e, no entanto, eu nunca usei um Filipe, porque o Filipe, o F vem para cima, o P vem para baixo, o nome visualmente não é bonito, existem de facto coisas tão fúteis e a escrita também é construída por opções fúteis, pode ser até este pormenor de ser o pictograma que nos repudia ou não. Muitas vezes me perguntaram se Ema era «mãe» ao contrário e eu nunca tinha reparado nisso. Como aquela mãe e a filha não se dão, Ema seria «mãe» ao contrário. Não. Maria Ema é um nome que eu acho muito bonito, gostava que a minha mãe tivesse sido Maria Ema, porque ela tem um nome horrível, ela detesta chamar-se Maria dos Remédios. Existe toda uma série de nomes um pouco antigos que passam na nossa casa como hipóteses e eu quando ouço nomes, escrevo imediatamente, por exemplo agora, quando vim da Galiza reparei num rio chamado rio Labriosque. Eu desconhecia que havia um rio Labriosque, Labriosque é um nome incrível, tem uma sonoridade bonita e ao mesmo tempo brincalhona. Eu ando sempre com uma carteira de nomes, então nas assinaturas dos livros «qual é o seu nome?»... Há nomes maravilhosos que uma pessoa guarda.

MLT - ... mas há nomes mais particulares: Branca Volante, Pássaro Volante, não há ninguém que se chame Pássaro Volante...

LJ - Era o nome que a minha avó dava aos homens que não paravam no mesmo sítio «aquilo é um passarinho volante». Não é o caso da minha personagem, mas Pássaro Volante pareceu-me um nome lindo... Pássaro Volante. Eu tirei a carga negativa a Pássaro Volante, ele era tão pesadoelo ...

MLT - ... e ela era Branca...

LJ - Ela era Branca, mas ela imaginou-o um pássaro volante, ela imaginou esse pássaro volante que não foi... foi um engano... foi horrendo...

MLT - Mas por exemplo Helena de Tróia tem uma carga história propositada...

LJ - Sim, foi propositado, foi propositado porque eu quis que ela fosse a causa do conflito em si, mas Eva, Evita não foi propositado...

MLT - ... não foi a Eva da Bíblia nem a argentina?...

LJ - Não, não, mas é a ideia de que ela em jovem era Evita e depois era Eva, era muito importante esse crescimento, são nomes que não pesam. Há nomes que eu não consigo mudar, por exemplo, Milene... eu quis muito mudar o nome de Milene porque achava que era nome de novela, depois incorporei isso no próprio texto, dizendo que a mãe lhe pôs nome de novela, mas eu não queria que ela tivesse nome de novela. Milene Leandro era um nome tão importante para mim (repare que não tem nenhuma letra para baixo), mas eu queria mudar Milene e andava à procura de outros nomes. Certo dia, fui a uma estância em Faro. Estava lá no meio da estância, perdida lá no fundo, no meio dos cimentos e vi um pai com uma miúda, uma miúda muito engraçada. Pus-me assim a olhar para a pequena, a certa altura, a miúda fez qualquer coisa, o pai zangou-se, começou a chamá-la e a dizer assim: «Milene! Vem aqui, Milene! Vem aqui, Milene!» e a miúda correu, correu. Era tão linda a miúda e os gritos do homem eram tão fortes que aquilo ecoou de tal maneira que eu disse «mas eu não posso mudar». Quer dizer há casos de uma superficialidade e de uma futilidade medonha, que dá vergonha até contar, mas que podem estar na base de escolhas.

Outras vezes eu gosto de escolher na simplicidade, gosto de escolher nomes tão simples como por exemplo a família Dias, simples, comum. O homem desta história que eu escrevi é baseado numa figura real, ele chamava-se (era um professor de Latim) Eduardo Antonino Pestana e são três nomes em que o vulgar é o último, o Pestana, e é o último que tem de entrar, porque a história já é uma história de intimidade psicológica e poética. O Pestana cola muito bem pelo contraste, o Pestana é do domínio do corriqueiro, então o Pestana fica ali como verosímil. Esta é uma história baseada na realidade e agora vou oferecer o conto à pessoa que me contou a história e quero fazer-lhe presente colocando o nome do pai e o nome dela, mas eu não posso pôr lá o Eduardo Antonino. É preciso colocar, por vezes, elementos que são do mundo da banalidade, do mais corriqueiro, para colar, quando se está dentro dum elemento fantástico, um elemento mais poético. O Walter, por exemplo, é muito importante porque o Walter é ao mesmo tempo o nome de uma arma, e além disso, escrito com o W

dá a ideia que ele não queria só estar num mesmo sítio, queria estar em muitos, são às vezes pequeninos dados, mas são todos da origem da grande futilidade.

Há outros nomes que eu fixei desde miúda, como é o caso de Gisela Batista, que eu vi uma vez. Era uma rapariga muito bonita e essa senhora ainda vive, eu não sabia que ela vivia, ficou muito perturbada e telefonou à minha mãe (risos), eu nunca mais imaginei onde é que a senhora estava, se existia ou não, o nome é que me interessou, Gisela Batista, era um nome forte. Ela telefonou à minha mãe «mas por que é que a sua filha pôs o meu nome?» .

MLT - É como aquele do pardal, também existe.

LJ - Ah, sim, sim, o Henrique Gaspar... é uma figura que ainda hoje existe na minha cabeça. Eu adorava adorava aquele homem, que figura tão incrível! Estou a vê-lo... milhares de pássaros e ele no meio dos pássaros, era uma coisa extraordinária. Era um S. Francisco de Assis. Era um homem lindíssimo, tinha sido modelo, com uma sensibilidade enorme para roupas. Tenho uma saudade dele imensa e ainda vou escrever mais sobre ele... os pássaros dele ainda andam lá, devem ter posto ovos, devem-se ter multiplicado, ele criou toda uma série de pássaros naquela zona. Tenho ideia que a alma dele está ali e é assim um pouco fantasmagórico, mas eu não tenho medo, acho que ele anda por ali. Ele usava muito as camisas muito largas com um cinto, parecia um russo. Eu ainda o vejo... é tão injusto... A morte é sempre injusta ... era tão fantástico, uma pessoa tão querida! Ele era amigo da Maria Betânia... a Maria Betânia foi lá e os cães tinham feito cocó no chão e ela levava vestidos de arrastar (risos)... acho que se sujou ou ele com medo que ela se sujasse andava com as saias no ar (risos)...

MLT - Diga-me uma coisa: está a trabalhar nalgum novo projeto, tem algumas personagens novas a surgir, tem novamente mulheres a aparecer?

LJ - Duas... duas mulheres, mas neste caso as personagens importantes são os homens, espero que saia boa coisa...

MLT - Ainda estão a nascer ou já estão em fase de crescimento?

LJ - Queria muito que já estivessem em fase de acabamento, mas espero acabar este verão, vamos ver.

MLT - A narradora é uma mulher, se calhar...

LJ - Sim, sim, é ... vario pouco... estou muito entusiasmada com o livro, mas é muito exigente porque tem figuras muito reais, a maior parte delas vivas, portanto é difícil, é muito delicado...Precisava muito de escrever o livro como o estou a imaginar, porque a gente sonha um livro com a cabeça e há uma materialidade na escrita que é muito pesada e que, por vezes, derrota o que nós imaginamos. Eu acho que essa experiência é em todos os níveis de escrita, há bocadinhos que são como que ofertas... a gente não sonhou com aquilo e surge e fica-se satisfeita, outras vezes é exatamente o contrário, a materialidade derrota-nos ...

MLT - ... é um pouco a incompletude de que falava há pouco...

LJ - ... exatamente. A completude não existe, tende-se para isso. É o meu marido que utiliza muito uma expressão do Malebranche que diz «devemos buscar a perfeição, tender para a perfeição sem pretender atingi-la».

2. Entrevista à distância com Lídia Jorge

Lídia Jorge em entrevista a Maria de Lurdes Trilho, por email, no dia 14 de agosto de 2014

MLT - Considera-se uma escritora feminista, uma escritora do feminino ou nem uma coisa nem outra?

LJ - Sou uma mulher que escreve sem preconceito de o ser, mas com consciência de o ser. Entre o preconceito e a consciência vai um tempo longo e uma experiência que se inscreve no tempo. Pertencço a uma geração de escritoras que surgiu depois de uma longa luta pela voz autónoma das mulheres, uma luta militante e pelos seus direitos cívicos, pela assunção da expressão livre da sua sensualidade, por uma escrita que refletisse os seus pontos de vista e a sua subjetividade moldada por um tipo de vida particular em relação ao papel dos homens na sociedade e na História. Essa luta transbordou para a escrita que se fez militante. A essa longa luta por uma expressão autónoma e livre chamou-se, e chama-se, feminismo. A minha geração deve às escritoras que nos precederam a liberdade que hoje temos de podermos escrever sem preconceito e com naturalidade. Hoje, podemos assumir que a arte é andrógina, que a escrita é uma produção andrógina, que escrevemos sobre todos os tempos, como seres humanos inscritos no decurso da História. O que não significa que, escrevendo sobre a grande batalha da vida, a vida particular das mulheres não alcance uma dimensão importante. Nesse ponto de vista, sou uma escritora do feminino.

MLT - Todas as suas obras destacam a mulher. Qual é o tipo de mulher que lhe agrada trabalhar e que defende nas suas obras?

LJ - A pergunta resulta muito difícil porque eu não parto do princípio de que vou defender um certo tipo de mulher, exatamente porque a minha perspetiva não é militante, nem a condição feminina ocupa um lugar determinante na escolha da narrativa. A condição das mulheres surge integrada na condição humana. Para responder à questão, preciso de pensar nos meus livros como se fossem objetos exteriores. Fazendo uma balanço, então eu talvez possa dizer que procuro e defendo sobretudo as mulheres que têm sabedoria. E como? Através de um ponto de vista privilegiado. Gosto que sejam elas a olharem o mundo, a determinarem a narração, a

criarem os juízos de valor sobre as outras figuras. Muitas vezes, dou-lhes dois tempos, o tempo da infância ou da juventude, em contrabalanço como a sua sabedoria adulta, e pelo meio escorre um percurso de vida. Por isso, a alguns dos meus livros se tem atribuído a categoria de *romance de aprendizagem*. Essa estrutura de revelação *a posteriori* está presente em livros como *O Vale da Paixão*, *A Noite das Mulheres Cantoras*, ou mesmo *Os Memoráveis*. Outras vezes, elas são as narradoras que sabem tudo sobre os outros, e assumem o papel do revelador, como acontece em *A Costa dos Murmúrios* ou através de múltiplos olhares femininos, em *Combateremos a Sombra*. A história da jovem indefesa que serve para que os outros se revelem tal como são, no jogo do poder, está muito marcada em *O Dia dos Prodígios*, *O Vento Assobiando nas Gruas*, ou muito claramente em *O Vale da Paixão*. O poder e a sabedoria das mulheres nos meus livros não provêm de uma ciência de conduta, como acontece com as figuras de Agustina Bessa-Luís, por exemplo. O poder das minhas figuras provém de vidas com defeito, que permitem um olhar perfeito. Ou, pelo menos, uma tentativa disso mesmo.

MLT - Qual é a mensagem política, social, que tem consciência que as suas obras passam ou que pretende que elas passem? Sente que o público tem captado essa mensagem?

LJ - Pretendo que se olhe para as vítimas com respeito ou, pelo menos, compaixão. A minha aposta, portanto, é sobretudo humana. Mas se ela se transforma, por essa via, em política, então ela pretenderá atingir a essência do político que é a instigação à partilha.

Acho que alguns dos meus livros têm suscitado esses pensamentos nas pessoas, pelo que me apercebo, pelo que se escreve sobre eles, pelo que me dizem. Mas eu pergunto-me. Muitas vezes – Seria o mundo igual se eu não tivesse escrito e publicado os meus livros?

E às vezes a resposta é melancólica. Sim, talvez. A verdade é que, apesar de relativizar a sua importância, e ser sincera no que digo, não posso deixar de escrever o que escrevo. Esperança de comunicação, mais do que de modificação do mundo.

MLT - A *Maçon* está isolada na sua obra: único texto dramático...centrado numa feminista...porquê estas duas opções de uma só vez?

LJ - *A Maçon* é fruto de uma série de circunstâncias e, entre elas, o facto de ter sido uma encomenda para uma série de televisão europeia, projeto que não foi por diante, e de ter sido adaptado a teatro, teve o seu peso. A série seria constituída por episódios que visassem mulheres europeias importantes na luta pelo destino das outras mulheres, e em Portugal, na RTP, houve consenso em torno da figura de Adelaide Cabete. Pediram-me que escrevesse o texto, e então, confesso, essa figura tomou-me por completo. Além de ser uma peça sobre uma feminista, ainda tem outra singularidade. É o meu único texto que aborda uma figura histórica. Trata-se, pois, de um texto bastante singular no meu percurso, mas que me tomou por completo, na altura em que o escrevi, peça que foi levada à cena por um grande encenador, o Carlos Avilez, que foi muito bem interpretado pela Eunice Muñoz e pelo João Grosso, entre outros atores formidáveis, que foi visto por muitos espetadores, mas que foi rodeado de insinuações extravagantes que não deixaram a peça seguir o seu curso normal. O título acarretou polémica, e deixou um rasto estranho atrás de si. Às vezes creio que continua atual uma das falas de Adelaide Cabete – *Ainda não foi dita uma palavra verdadeiramente subversiva em Portugal*. Seja como for, foi uma experiência marcante, e que me fez aproximar da figura extraordinária que foi Adelaide Cabete, e me levou a conhecer melhor a sociedade portuguesa. Na minha vida posso dizer que houve um antes e um depois de *A Maçon*.

MLT - Todos nós temos um pouco de feminino e de masculino... em alguns de nós acentua-se uma, noutros acentua-se outra. Qual é a faceta das suas personagens (homens e mulheres) que privilegia: o feminino ou o masculino? Os aspetos femininos das mulheres ou os aspetos masculinos dessas mesmas mulheres? Ou acha que as suas mulheres possuem apenas traços de feminino? E com os homens?

LJ - A pergunta está, por certo, bem feita, mas a resposta irá ser incompleta, porque perante a questão eu tenho uma atitude simplista. Acho que os homens são homens e as mulheres são mulheres, e os homossexuais são homossexuais. Tomo as pessoas pela convenção social da sua aparência, que não é um fator de somenos. Trata-se de uma identificação básica muito importante. Para além dessas dissemelhanças, que são biológicas e funcionais, vejo seres humanos numa batalha sem fim. Pretendo ir ao âmago da batalha, levada pelas personagens cuja identificação de género é uma de entre

dezenas de outras identificações – proveniência geográfica, social, temporal, cultural, herança cultural, carga genética, etnia. Mil e mil diferenciações. Na batalha, com golpes, enganos, simulações, a alma inteira posta a nu pelo poder, pelo domínio, pelo amor, pela entrega, pelo desejo, pelo sentido da vida, ser homem ou mulher é como no jogo do xadrez, escolher peças brancas ou peças pretas, isto é, trata-se de um lado, mas o jogo é o mesmo. Aliás, o exemplo até não é feliz porque na batalha da narrativa, as brancas e as negras estão misturadas à partida. Isto para lhe dizer que não partilho da ideia de que eu, mulher, tenha uma parte de homem, e um homem tenha uma parte de mulher. Somos humanos, apenas. E cada um de nós é um todo. O sexo habita-nos como um hóspede poderoso, mas não somos peças incrustadas no sexo. Não partilho dessa visão pan-freudiana. Ela complica o que é simples e simplifica o que é infinitamente complexo no ser humano, que é um animal raivoso, e ao mesmo tempo um animal de amor. Mulheres, homens, todos o somos.

3. Prémios e Distinções:

- Prémio Malheiro Dias, Academia das Ciências de Lisboa (1981)
- Prémio Literário Cidade de Lisboa (1982) – *O Cais das Merendas*
- Prémio Literário Cidade de Lisboa (1984) – *Notícia da Cidade Silvestre*
- Prémio Dom Dinis, Fundação Casa de Mateus (1998) – *O Vale da Paixão*
- Prémio Bordallo de Literatura da Casa da Imprensa (1998) - *O Vale da Paixão*
- Prémio Máxima Literatura (1998) - *O Vale da Paixão*
- Prémio de Ficção do P.E.N. Clube Português (1998) - *O Vale da Paixão*
- Prémio Jean Monet de Literatura Europeia, Escritor Europeu do Ano (2000)
- Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores (2002) – *O Vento Assobiando nas Gruas*
- Prémio Correntes d'Escritas (2002) - *O Vento Assobiando nas Gruas*
- Grande Prémio de Romance da Associação Portuguesa de Escritores (2003) – *O Vento Assobiando nas Gruas*
- Albatroz, Prémio Internacional de Literatura da Fundação Günter Grass (2006)
- Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores, Millenium BCP (2007)
- Prémio Michel Brisset, atribuído pela Associação dos Psiquiatras Franceses (2008) – *Combateremos a Sombra*
- Prémio da Latinidade, João Neves da Fontoura, União Latina (2011)
- Prémio Luso-Espanhol de Arte e Cultura (2014)
- Prémio Vergílio Ferreira (2015)
- Prémio Urbano Tavares Rodrigues (2015) – *Os Memoráveis*
- Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique - Presidente da República, Jorge Sampaio, a 9 de março de 2005.
- Dama (e mais tarde Oficial) da Ordem das Artes e das Letras de França - Presidente da República Francesa, Jacques Chirac, em 13 de abril de 2005
- Doutoramento *Honoris Causa* - Universidade do Algarve, em 15 de dezembro de 2010
- Escritora Galega Universal - Asociación de Escritores en Lingua Gallega, em maio de 2013.